
Пушкин Гоголь Лермонтов
Владимир Турбин
Пушкин
Гоголь
Лермонтов



Александръ Пушкинъ

Николай Гоголь

М. Лермонтовъ

Владимир Турбин

Пушкин
Гоголь
Лермонтов

Об изучении литературных жанров

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1978

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ЧАСТЬ I. ВОЛЬНОЕ СЛОВО МОЛВЫ

ЧАСТЬ II. БОЛЬШОЙ МИР МАЛЫХ ЖАНРОВ

ЧАСТЬ III. РОМАНИСТ И РОМАН

ЧАСТЬ IV. ГЛАЗА ПОВЕСТИ И ОЧИ ПОЭМЫ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

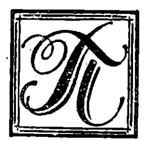
Турбин В. Н.
Т86 Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении лит. жанров. М., «Просвещение», 1978. 239 с. с ил.

В книге дается сопоставительный анализ лучших произведений трех великих русских писателей. Основное внимание автор уделяет вопросам жанрового своеобразия произведений Пушкина, Гоголя, Лермонтова.
Книга поможет учителю в учебно-воспитательной работе на уроках и факультативных занятиях.

Т $\frac{60501\text{-}376}{103(03)\text{-}78}$ 119-78 **8Р1**


Введение

О ПРЕПОДАВАНИИ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. ЖАНРЫ И МЫ. БАРОККО ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

реподавание литературы... Что значит преподавать литературу? Если я преподаю рисование, подразумевается: я учу рисунку и перспективе... То же — с преподаванием музыки: нотная грамота, гаммы... То же — с черчением, пением.

Преподавать литературу, строго говоря,— значит учить кого-то писать хотя бы простенькие очерки или даже новеллы, стихи. Не исключено, что когда-нибудь этому будут учить: научиться писать хотя бы для себя, для души, для ощущения владения словом и простейшим образом можно; но сейчас не об этом забота.

Преподавать литературу — значит преподавать *историю* литературы. Русской — в русских школах, а в национальных — и национальной: украинской, грузинской, эстонской. Такова традиция. Таков норматив, от которого уйти невозможно и не надо пытаться уйти: попытки преобразовать преподавание литературы в «уроки нравственности», в беседы, в диспуты были. И думается, они не оправдали себя: диспут с апелляцией к эпизодам из художественных произведений, конечно, возможен; уму, душе необходимы и клубы, и митинги, а в наше время, успокоившееся и не очень-то бурное,— хотя бы просто обмен мнениями где-то между иными делами, выявление себя, моральный зондаж собеседника. Но переносить клубное начало в преподавание я бы не стал: здесь есть какая-то неточность в отношении к святая святых человека — к истине. Да, свободный диспут клубного типа позволяет относиться к истине непринужденно, легко, но моральная цель всякого преподавания в том, вероятно, чтобы показать отроковицам и отрокам, сколь тернист ведущий к истине путь. Даже к маленькой истине: к наблюдению над мелькнувшим у поэта мотивом, к анализу его стиха, его стилевых предпочтений. Легкое отношение к добыванию истины сродни небрежному отношению к хлебу, которым, увы, иногда щеголяют юные; а для нас, воспитанных войною, оно просто невыносимо. Или — легкому отношению к деньгам. А истина — дорога́, и добыть ее еще тяжелее, чем заработать первый целковый. Истина — хлеб; и обретение ее — не забава, не дружеский спор

о том, хорош или плох литгерой. Преподавание — если уж спор, то спор в спокойном и умном тоне научных дискуссий; спор филологически грамотный.

И я бы держался доктрины: история литературы строга в своей фактической непреложности, хронологической завершенности, но, будучи сдержанной, а порою даже и суховатою внешне, она внутренне романтична. Она изучает *судьбу* — судьбу поэта, создавшего произведение искусства огромнейшего значения, но в равной степени — и судьбу поэта, который простодушно жил около своего великого друга, не зная, что его друг — человек великий (да и сам великий о своем величии мог и не подозревать поначалу). Поэта, который, пользуясь донельзя стертым уподоблением, был ручейком, лившимся в некую реку; а река влилась в море, в какого-то мореподобного исполина. История литературы изучает и судьбу художественного произведения — в идеале всякого, практически же, конечно, лишь одного-двух: его замысел, изменения замысла, черновики, редакции; творческую радость победителя, работа у которого после долгой борьбы с собой задалась, получилась; а далее, как правило,— необходимость корежить сделанное, вычеркивать что-то, что-то вставлять, не дожив до тех лет, когда кропотливые потомки доберутся до разрозненных архивных листков и, воздав должное доблестной жизни писателя-гражданина, приведут их в порядок и напечатают полностью. История литературы изучает литературный процесс, идущий от древности к нам; она, наконец, обязана затронуть и каждого, кто ее познает. Но как?

Как? Прежде всего — спокойно, серьезно, не гонясь за немедленными отзвуками в сердцах и умах. Отзвуки рано или поздно услышишь, и, если услышишь их позже, чем хочется,— не беда: значит, посев был глубже. Поспешить — людей насмешить; то, что учителем выстрадано, у учеников может выглядеть вымученным и неуклюжим; то, что продумано им, у учеников иной раз обернется надуманным, ибо ученик всегда подражатель (ничего, избавятся!).

История литературы — часть литературоведения, в которое, как известно, входит и теория художественного слова, и критика. Преподают литературоведение. А оно непрерывно движется. Значит, ни одного тезиса без оглядки на него, без опоры. Тем более что и время к этому располагает: в литературе стало поспокойнее как-то, уравновешеннее. Вряд ли возможен сейчас спор о физиках и лириках, потрясавший умы уже, кажется, когда-то давно; вряд ли сегодня привел бы в экстаз одних и шокировал бы других призрак мыслящей машины; вряд ли собрались бы на вечер новой поэзии тысячеокие толпы.

История литературы изучает художественную мысль от ее зарождения до ее жизни в народной памяти. Она строго социологична, она и бережно человечна: мысль одного возникает не так,

как мысль другого, третьего, сотого; и она это знает. Но в различиях она ищет и сходство.

Пушкин мыслил как-то особенно? Да, конечно. Но время приближает Пушкина к нам, а нас — к Пушкину: в его мир, в его окруженье войти бы, проникнуть. Не Пушкина адаптировать себе, а взглянуть на Пушкина археологически, я бы сказал: археология, уж она-то романтична, это все знают; археология стала народной наукой, идут и профессиональные, и самодеятельные поиски древностей, идет археологическое изучение уже и Великой Отечественной. А путешествия Тура Хейердала! Отважный странник не только открыл культуру, технику забытого народа, он не только этот народ к нам, в XX век, перенес, но и себя перенес на много столетий назад: смастерил плот, поплыл. Прикоснулся к плот-у, к плот-и ушедшего мира. Не к тому ли стремимся и мы? К тому же, наверное: к живому контакту с прошлым.

Пушкин мыслил особенно, но что-то же общее было, несомненно, в его мышлении и в мышлении моего соседа по дому, уличного прохожего, заглядевшегося на какую-нибудь забавную сценку, чтобы затем рассказать об увиденном. Было общее. И общим знаменателем здесь был *жанр*.

Жанр не есть исключительное достояние подвизающихся где-то вне нас профессиональных поэтов, художников слова. Так же как и язык, как и речь, жанры создаются народом веками, сообща создаются. Создаются они в непрерывном диалоге общества с человеком и отдельных людей друг с другом: будем помнить о том, что человек — художник и что в течение жизни своей человек создает величайшую нравственную, духовную, а вместе с тем и художественную ценность — он создает себя самого и другого, себе подобного. Каждый из нас обретает идеи, проходящие через всю его жизнь; жизнь каждого из нас — сюжет, сплетающийся из множества линий; мы и портретисты, конечно же создающие автопортреты; мы и риторики, организующие стиль собственной речи на всех ее уровнях, от тембра голоса до связи в ней понятий и образов. День за днем, час за часом мы показываем себя; нас словно бы читают товарищи, а мы их читаем («книга жизни», «читать в душе», «прочесть на лице» — не случайна же вереница подобных метафор). А там, где есть идея, сюжет, портреты, стиль, есть и жанр. «Стиль — это человек»,— повторяем мы. Но какой же стиль существует вне жанра?

Каждый из нас говорит, закономерно стандартизируясь в официальных ситуациях (доклад, речь на собрании) и индивидуализируясь с приближением к кругу близких, своих. И что бы мы ни толковали о нашем безразличии к чужому мнению о нас, мы стремимся вести диалог с этим мнением, жить, ориентируясь на него. И не так-то уж глуп был грибоедовский Фамусов, который, оскандалившись, сокрушался:

Ах! боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!

Не на необитаемых островах живем — в обществе. Взгляд Марьи Алексевны на себе чувствуем непрерывно, даже оставаясь в одиночестве. В очерке Горького «Люди наедине сами с собою» великолепно показано, что и без никого, в изоляции, мы организуем свое поведение как общение, как разговор: с солнечным лучом, с бессловесным животным, с висящею на стене картиной. Отвечать на возможные возражения, искать поддержки, кого-то порицать, кого-то хвалить,— совершенно очевидно, что живем мы именно так и, следовательно, что жанры вовсе не над жизнью, не вне жизни бытуют. Они — вокруг нас, они — в нас самих. В них-то и выражается идеологическая направленность нашего поведения; и жанры даже с самыми архаическими названиями, звучащими для нас экзотично, причудливо, активно присутствуют в нашем сознании.

Мадригал, дифирамб, панегирик — подобные жанры иной раз рисуются нам лежащими где-то далеко-далеко от нас, в золото-мраморной Элладе, на берегах Эгейского моря: процветали там поэты и слагали, они, положим, дифирамбы богу-жертве Дионису. Но жанр как раз то, что объединяет XX век с берегами Эгейского моря: каждый из нас хоть раз в жизни да сложил мадригал — похвальное слово девушке, женщине, корректный комплимент, подчеркивающий то, что нам нравится в ней. Каждый знаком и с дифирамбическим мышлением: в дифирамбе звучит безусловная гордость изделием рук человеческих, достижением, подвигом («Стихи о советском паспорте» Маяковского — ярко выраженный дифирамб, перемежающийся эпиграммами на таможенников, на жандармов; дифирамбична и поэма Маяковского «Хорошо!»).

Жанры наследуются. Жанры передают идеологический опыт от поколения к поколению.

Жанр — тип *социального поведения* человека, всегда видящего себя на фоне многообразной и пестрой общественной жизни. Жанр выделяет его из толпы, одновременно и родня, сближая его со всеми и с каждым.

Ни к кому из нас жанр не приходит готовым, каждый раз мы как бы создаем его наново. Но когда он начинает жить, он примыкает к исторической традиции: мы откуда-то знаем, что делать официальный доклад и читать лекцию подобает пристойно и строго, не боясь речевых штампов, клише, регламентируя мимику и почти не жестикулируя, хотя мы и вряд ли осведомлены о том, что в течение часового доклада мы свято храним традицию, положим, древнерусского слова — назидательной публицистики, вплотную соприкасавшейся с художественным высказыванием. Жизнь это? Да, конечно же, жизнь. И кто из нас не делал докладов? Жанр это? Да, конечно же, жанр. Жанр, включивший в себя какие-то существенные моменты нашего идеологического кругозора, убеждений, моральных и политических установок. Но, будучи строги в офици-

альном докладе, мы опять-таки откуда-то знаем, что нельзя же рассказывать анекдоты в узком кружке приятелей так, как делали мы доклад. Меняется поза, жестикуляция, выражение лица и стиль.

Наше мышление жанрово организовано уже просто потому, что жить — значит прежде всего общаться с другими, вести диалог.

Теория жанров, таким образом, базируется на подкрепленном очевидностью убеждении в диалогической природе нашей жизни, нашего поведения. В конечном счете теория жанров восходит к проблеме личности, а понимание жанров как основной сферы общения людей друг с другом отсекает пути к скучно индивидуалистическому решению этой проблемы: идеал индивидуализма — свободное Я — какой-то Фамусов без княгини. Речь, идеи его — безоглядочный монолог. Но такой монолог мыслим лишь в вакууме, в полнейшей тьме и при температуре, равной абсолютному нулю: там можно говорить хоть тысячу лет, не услышавши в ответ ни одного возражения, не встречая сопротивления. А если в мире промелькнет хотя бы неуловимая вспышка света, монолог утратит свою цельность. Зашевелится вопрос, но где есть вопрос, предполагается и ответ. Предполагаются интонации. Синтаксис. Предполагается жест. Предполагается мимика. И в реальном мире говорить о монологических жанрах можно лишь условно, как о тенденциях, никогда не достигающих полного выражения.

Монологические жанры, конечно же, тоже необходимость, и они есть: дневник, который ведут многие из нас, кстати сказать, жанр, в котором совершенно отчетливо видно стремление человека быть творцом своего собственного художественного образа,— классический случай монолога, тяготеющего к безраздельному утверждению личностной правоты пишущего. И сознанием подобной правоты может быть пронизан и роман, и новелла, и повесть, и эпопея: «Война и мир» Л. Н. Толстого — монологическая эпопея, где голос писателя непререкаем. Однако наше время, вероятно, склонно форсировать именно диалогическую сторону сознания человека, и в этой области оно обнаруживает интереснейшие симптомы значительных сдвигов.

Очень быстро стала внедряться в наше сознание мысль о том, что естественные, точные науки, имеющие дело с неживым, с бессловесным предметом, монологичны, а гуманитарные — диалогичны. Ученый-естественник исходит из аксиомы о немоте предмета, им изучаемого: камень не может заговорить с петрографом, а число — с математиком. Но мысль, идея, высказанная кем-то когда-то,— не камень; всякая идея — зов, обращение, и гуманитарий — воплощенный слух общества, но вместе с тем и уста его. Его долг — ответить на зов, а такой ответ не может быть однозначно

исчерпывающим. Выявив это, гуманитарии, хотелось бы думать, начали ограждать себя от угнетающих их профессиональную совесть упреков в ненаучности и от соблазна ассимиляции с методами естествознания, а прежде всего — математики. Их призвание — услышать, понять Другого, оживить его и ввести его в круг собеседников общества, современного им: он жил, ожидая, что с ним будут время от времени говорить, и никогда не поздно оправдать его ожидания. Да и нам полезно прислушаться еще к одному голосу, лишний раз проверив себя. Мы же — не независимые ни от кого гордецы, и вдруг наш предок поможет нам укрепиться во взглядах на жизнь или в чем-то их опровергнет, побуждая нас совершенствоваться.

Каждое время призывает себе на подмогу открываемых им мыслителей, писателей прошлого. И в новый, уравновешенный, поуспокоившийся период из прошлого пришел академик А. Ухтомский — мыслитель, наделенный проникновенным реалистическим умом и романтической биографией: древний княжеский род, связанный с русским старообрядчеством, был за плечами, устремленность в глубины веков соединилась в нем с новейшей культурой. Биолог, физиолог. И, как всякий крупный ученый,— философ. Труды А. Ухтомского по физиологии оставляют впечатление: приобщаешься к чему-то заветному. Он описывает опыт над восприятием света человеческим глазом, но глаз для него не только оптический механизм, а и око; а воспринимаемый нами свет — свет духовного общения с миром.

Труды А. Ухтомского замкнулись в среде специалистов. А отрывки из писем конца двадцатых годов нашего века прошли незамеченными: они не сенсационны, и истины, изложенные в них, требуют длительного переустроения человеком себя. А идея независимой личности, освобождение которой либерально-индивидуалистическому уму рисуется чуть ли не целью истории, компрометируется А. Ухтомским с упрямством русского старовера и с академической основательностью как что-то изжитое, как пройденный и не самый плодотворный этап европейской мысли. «Теперь надо из самоудовлетворенных в своей логике теорий о человеке выйти к самому человеку во всей его конкретности и реальности.

Наше время живет муками рождения этого н о в о г о м е т о д а. Он оплодотворит нашу жизнь и мысль стократ более, чем его прототип — метод Коперника.

Покамест этот метод был только в отрывках и пробах. Но все-таки то, что остается закрытым для премудрых и разумных, так часто бывает открыто для детей и для всякого простого, действительного любящего человека» *. Провиденное почти полвека назад еще подтвердится; да уже и подтверждается нами — нашими исканиями, спорами. Мы пытаемся сделать шаг от умозрительного гуманизма к реальному пониманию реального человека. Что делать

---

* У х т о м с к и й А. А. Письма.— «Новый мир», 1973, № 1, с. 255—256.

историку литературы? Возглавить это движение. Постигать прошлое как переплетение судеб, не пренебрегая никем и ничем — ни позабытыми людьми, ни малыми жанрами, вплоть до таких, как газетное объявление: и в нем отозвалась чья-то судьба, и оно — немного литература.

Время влекло в глубины книгохранилищ: конец XVIII и начало XIX столетия мне хотелось увидеть воочию, вне последующих переизданий. Жанры? Я начал с «микрожурналистики»: с заметок да с объявлений. Чего я искал? Того же, чего искал Хейердал на просторах океана: Человека из прошлого, Другого. Пусть он расскажет мне о себе так же, как он рассказывал о себе своим современникам, ибо объ-яв-ление делает яв-ным, всеобщим достоянием и сокровенные стороны быта. А с быта история и начинается. В быту начинаются и литературные жанры.

История литературы не может превращаться в историю гениев, и, выделяя из множества лишь классика, гения, мы обрекаем его на индивидуализм: есть «действительность», является гений и «отражает» ее. А остальные, его современники? Они влачили свои дни где-то рядом и тоже нечто «отражали», орудуя независимо один от другого. Но они были «второстепенными», «десятистепенными», и удел их — забвение. Рассуждая так, разрешают себе жесточайшее: переносить на прошлое современные критерии художественности и вычеркивать из памяти тех, кто не отвечает этим критериям. Убивать их: забыть — значит убить, предать смерти. И приходится спорить, доказывая, например, что изучать надо хотя бы... Нарежного. В ответ же: «А что он дает нам?»

Давать-то дает; но верна ли сама постановка вопроса: прошлое обязано нечто ... давать нам? Не эгоистична ли она? И не мы ли должны платить прошлому за дарование нам жизни, культурных традиций и тех же жанров, не владея которыми мы просто не могли бы общаться друг с другом? У прошлого нет перед нами долгов, а у нас перед ним они есть, и история литературы платит их: вниманием, уважением. И стремлением вдохнуть в прошлое новую жизнь, постигая его и анализируя.

Нравственность историко-литературной науки заложена в самой методике анализа хотя бы того же жанра: в жанре человек открывает себя; и, анализируя жанр, мы находим путь к уму и сердцу Другого, актуального для нас при всей его временной удаленности. Профессионально, филологически выполненный анализ и романтичен, и нравственен, а то, что он предполагает рассечение художественного шедевра, смущать не должно: без внедрения, рассечения не бывает любви. Пахарь любит землю. Токарь — металл. Столяр — дерево. Но пахарь кроит землю лемехом плуга, токарь режет металл резцом, а столяр без рубанка немыслим. И преподавание литературы, по-моему, находится в прямой близости к преподаванью труда: там тоже расчленяют, рассекают что-то и что-то

кроят; но кому же придет на ум сомневаться в одухотворенности подобного творчества? В нравственности проникновения в плоть того, что дала нам природа?

Искать, искать живой плоти давнего: о чем заботились люди на грани позапрошлого и прошлого веков? Что волновало их? Что их сердило? Каков был стиль их жизни, образ жизни? Как встречала Россия XIX век?

А встречала она XIX век публично, громко, открыто. Объявления? Над страною громыхал императорский голос:

...нижеследующим просителям объявляется:

Отставному Подпоручику Рубцову, утруждавшему Государя Императора двумя прозьбами, в коих жалуется на долговременное нерешение Псковскою Палатою Суда и Расправы дела по доносу его на Островского Городничего Талаева в разных его якобы по должности злоупотреблениях и на безвинное Губернским Правлением отрешение от должности объявляется, что обе прозьбы его препровождены на рассмотрение Правительствующего Сената, а потому и следует ему ожидать решения сего дела, не утруждая более прозьбами Высочайшей Его Императорского Величества Особы.

И еще:

Сотенному атаману Главинскому-Бакумову, исправляющему должность почтмейстера в Борзне, просившему о награждении его чином, объявляется, что произведен будет в свое время.

Бывшему священнику Коченову, лишенному за пьянство и буйство духовного сана, просившему Монаршьей защиты, отказывается по неосновательности и недельности прозьбы его.

Девице Гулиц, просившей об определении ея ко Двору в прачки, отказывается по неимению места.

История и нравственность... История и литература...

Я не верю в гуманизм, который якобы полон участия к Самсону Вырину из повести Пушкина «Станционный смотритель» и который негодует по поводу смерти раба из «Анчара», сохраняя безразличие к участи девицы Гулиц, просившейся в прачки к императорскому двору. Кто она? А батюшка, веселый поп Коченов? Что сталось с ним, героем русских сатирических сказок, представшим перед нами во плоти, в неприглядности своей, разудалой, но в чем-то и обаятельной? И куда он исчез?

Пушкин только-только родился. Гоголя не было и в помине. А во вторник, генваря 1 дня 1801 года, на страницах газеты «Санкт-Петербургские ведомости» Россия разыгрывала и «Сказку о попе и о работнике его Балде», и «Ревизора», и «Мертвые души»: поп, толоконный лоб, дует сивуху и буйствует — уж не после ли трех щелков по лбу? Почтмейстер, просящий о награждении его чином, отставной подпоручик, кляузничающий на городничего. Они — земляки Пушкина, соседи Гоголя. Черниговщина перекликается с Псковщиной, Борзна — с Островом: шум и гам, голоса, голоса. И — жанры: каждое объявление открывает перед нами зародыши и мелодрамы о бедной девушке-прачке, и комедии провинциальных нравов, и сатиры, и незлобивого фарса.

Привлекала открытость, откровенность, с которою люди пререкались с царем, хлопотали о пенсиях и привилегиях: быт вывернут наизнанку, жизнь организована установкой на диалог, который ведут публично. Византийская демократия — демократия прихоти, милостей и причуд.

Открытый образ жизни не благо, конечно. Все социальные проблемы оставались; лик страны бороздили кровоточащие шрамы. Торговали широко, тароовато: скобяным товаром, осетриной, сеном, говорящими попугаями и ... людьми:

Серпуховской части 4 кварт. под № 110, за Калужскими воротами на средней Донской улице, в приходе Риз Положения, продается девка 17 лет, знающая грамоте, на театре балеты танцовать, Голландское белье и в тамбуре шить, гладить, крахмалить, колпаки вязать, отчасти и портному, также весьма способная за Госпожею ходить, а притом и хорошаго поведения.

(«Московские ведомости», 1798, № 1)

Девочка семнадцати лет стала моею любимицей; я полюбил ее, в ней — что-то мое, дорогое мне. Героиня Радищева? Крепостная интеллигенточка из повести Герцена «Сорока-воровка», явившаяся за полвека до того, как была написана повесть? Искорка, вспыхнувшая в тумане времен. Аэлита русской истории: она — на временно́м Марсе, в непреодолимой дали. А Донская улица — тихая улица, тянущаяся параллельно шумному проспекту, церковь Ризположения украшает ее и сейчас. Рядом — школа № 16: учатся там ровесники проданной девочки, думают о том, куда им поступать после десятого класса. А о ней позабыли? Но пусть помнят, не забывают!

Преподавание литературы ... Заботы о том, как совместить строгую историчность с нравственными началами...

Да по-моему, просто показать отрокам из школы № 16 объявления начала прошлого века одно за другим, развернуть им панораму исторической жизни их улицы, и все естественно переплелось бы: и благодарность к ушедшему, воплощенному в той же семнадцатилетней девчонке, голосок которой донесся до нас, зовя отозваться, и обозрение всенародно творимой «микролитературы», и анализ жанров. Нравственность лежит не где-то вне филологии, нравственность в ней содержится.

Успехи филологии сейчас очевидны: что-то произошло.

Я имею в виду не затихающие, хотя по инерции все еще считающиеся сенсационными применения в литературоведении структурализма. Структурализм был исторически обусловлен: в годы фетишизации науки и отождествления понятий «наука» и «истина» кто-то должен был взять на себя ответственность и сказать, что литературоведение — точная наука. И придать ему математизированное обличье.

Кому-то подобало сыграть роль радикала научно-технической революции, выступающего во всеоружии научной экзотики. Роль

была сыграна. Специалистам, сыгравшим ее, можно быть только признательными: ничего не решив по существу, они создали образ ученого-литературоведа, не бросающего слов на ветер, скептического, пользующегося международным признанием. В полемике с ним гуманитарным наукам предоставилась возможность отчетливее осознать свою специфику и осмысленнее двинуться дальше.

И появились люди, угадавшие более глубинные тенденции времени. Лингвисты переходят к изучению речи реального человека, человека общественного: Я не *говорит*, а *разговаривает*, подразумевая присутствие Ты, Другого. От изучения абстракции языка совершается переход к постижению реальности *речи*; а она — не ряд монологических утверждений, а поток диалогических возражений на встречную речь. Нет школы, которая учила бы подобному пониманию слова,— пониманию, при котором и лингвистика вела бы к проблеме жанра. Но тенденция есть, и в литературоведении она отзывается тоже.

Книги, на обложках которых вспыхивает слово «поэтика», раскупаются вмиг, ибо они говорят об искомом, алкаемом: об общении. О технологии и о сути общения: во-влечения, у-влечения, привлечения (говорящий у-влекает, во-влекает окружающих в поток речи; язык социально нейтрален, но говорение агитационно). Тогда и начинают слагаться жанры. И нельзя не присоединиться к голосам, напоминающим о жанрах речи, будь это речь Шекспира или наша повседневная речь. При подобном подходе к делу жанры, естественно, должны быть «приведены в движение»: не отчужденные от нас и принадлежащие где-то вдали от нас подвизающимся поэтам «лирика», «эпос» и «драма», а всепроникающие типы социального поведения, в которое входит и слово.

Эпиграмма, мадригал, эпитафия, легенда, баллада, идиллия, повесть, поэма, роман — все эти жанры живут в каждом из нас: жанр социоморфичен и антропоморфичен. Человек сердится на кого-то и выражает в слове, в экспромте агрессивное отношение к оппоненту — рождается эпиграмма. «Бедный наш Дельвиг! Хвостов и его пережил. Вспомни мое пророческое слово: Хвостов и меня переживет. Но в таком случае именем нашей дружбы заклинаю тебя его зарезать — хоть эпиграммой»,— писал Пушкин П. Плетневу 3 августа 1831 года. И в его грустном письме — и эпиграмма, и эпитафия. Эпиграмма — подразумеваемое, условное заклание, убиение; эпитафия — дарование вечной памяти. Жанры рождаются в письмах, в беседах; и житейское общение наполнено ими. Мы мыслим жанрами и жанрами говорим.

Собственно жанр и жанровое мышление, порождающее его, не одно и то же, конечно. Строго говоря, дифирамб — «песнь Топора», сопровождавшая убиение обоюдоострой секирой в честь бога, атрибутом которого был двойной топор, у эллинов — Диониса. Ядро жанра — такая, только такая песнь, локализованная её адресатом, темой, ритуальным контекстом. Но ядро жанра давно рассыпалось. Оно умерло, как зерно, давшее всходы,— мышление, отношение к

жизни, которое мы называем дифирамбическим. Различие между собственно жанром, ядром, зёрнышком и жанрово специфическим отношением к жизни, конечно имеется. Но сейчас жанровый анализ художественного произведения лишь начинается, и различие между жанром и жанровым мышлением не первостепенно существенно. Великий поэт, блиставший эпиграммами, и современный школьник, донимающий одноклассника хитроумным прозвищем, принципиально равны: иначе школьник никогда не понял бы Пушкина. Мы не поняли бы ни одного романа, если бы у нас не было потребности в романном мышлении с его стремлением увидеть в жизни задачу, открывшуюся перед нами: романист всегда о-задачен; роман — перепутье между решениями; а фон, на котором возникает роман,— закон. Закон суров, непреложен, всезнающ. Закон — ответы на задачи, помещаемые в конце задачника — жизни. Роман же — сама задача; и жанрово идеальный роман — задача, на которую не может отыскаться ответа в конце.

Нет высказывания, которое состояло бы из одного-единственного жанра. Даже в жанрах, которые не осознаются нами как нечто значительное, в объявлениях, заложены и комедии, и мелодрамы. Что же сказать о жанрах развернутых, крупномасштабных? Фельетон входит в роман, роман пародируется фельетоном. Жанры изображают, но жанры и изображаются; наше сознание социально, и мы отражаем жизнь не «сами по себе», а и в чьем-то ее идеологическом преломлении.

Человек пришел к нам, рассказал что-то интересное. Отразил он жизнь? Разумеется. Мы его выслушали, пересказали новость соседу. Наше сообщение отражает жизнь? Да, но уже в обогащенном виде: не одни только факты, о которых поведал нам очевидец, а и *его* восприятие фактов, *его* стиль, *его* жанр — маленькую новеллу, устный очерк-экспромт, зарисовку. Факт вошел в наше сознание уже жанрово обработанным; таким же отразится он и в сознании тех, кому мы рассказали о нем, присоединив сюда и собственные впечатления от сходных фактов. Так и роман.

Роман может изобразить эпиграмму, развернуть ее в целый образ. Лермонтовский Грушницкий — сложное полемическое построение. Он, Грушницкий, как бы ожившая эпиграмма на своего учителя, на свой кумир: на Печорина. Но он — эпиграмма, которая не удалась. Печорин остается неуязвим, а Грушницкому остается лишь возопить: «Если вы меня не убьете, я вас з а р е ж у ночью из-за угла». И слова бедного франтика — капитуляция эпиграммы; она бессильна «зарезать» врага острым словом (ср. у Пушкина: «Его з а р е з а т ь — хоть э п и г р а м м о й»). Она переходит в угрозу убить, но сама она умирает, не затронув Печорина. А с точки зрения Печорина, Грушницкий — пространная эпиграмма на ... Фаддея Булгарина. На его роман «Иван Выжигин»: Грушницкий — эпиграмматическая пародия на героя этой книги. Стало быть, эпиграмма входит в роман и развивается в нем. Идейная жизнь русского общества тридцатых годов прошлого века прелом-

ляется уже в этом; и, не увидев жанров, мы будем лишь повторять культурно-историческую трактовку художественного произведения: пересказывать факты, сообщенные нам нашим гостем. А сам рассказчик нам безразличен.

Человек сравним с книгой, но и книга сравнима с живым человеком: все в ней движется, меняется, сочетается, сопрягается. Отношения, в которые мы вступаем в жизни, проецируются на жанры: жанры сотрудничают, соревнуются, соединяются. Каждая эпоха ревниво хранит протежируемые ею жанры, и понимать ее естественнее всего, узнавая ее жанровые предпочтения, постигая ее такою, какою она была, не навязывая ей требований современности и не ставя себя таким образом где-то на вершине всемирной истории. Но мы — романофилы по преимуществу; и жизнь писателя, не увенчанная романом, кажется нам обедненной. Отсюда — приложение романоцентрических критериев к прошлому; и беда, если там не отыщется чего-то, хотя бы отдаленно напоминающего роман; забвение ждет недостойных: у них не было психологизма, а мы не можем допустить мысли, что психологизм им был просто не нужен («Как же не нужен? Нам-то он нужен, стало быть, нужен и им!»). Они скрадывали прямое значение слова и изъяснялись иносказательно. Странно трактовали они и вещи, предметы повседневного обихода: им было мало функциональной целесообразности, и они украшали экипажи гербами, эмблемами, инкрустировали мебель и орнаментировали фасады домов. Не понимали: дом — для того, чтобы проживать в нем: он — исчисляемая в квадратных аршинах жилплощадь. И они сетовали: «Всем строениям городским стали давать совершенно плоскую, простую форму. Домы старались делать как можно более похожими один на другого; но они более были похожи на сараи или казармы, нежели на веселые жилища людей... Оттого новые города не имеют никакого вида: они так правильны, так гладки, так монотонны, что, прошедши одну улицу, уже чувствуешь скуку и отказываешься от желания заглянуть в другую. Это ряд стен и больше ничего». Странные люди! Декоративное в их сознании преобладало над функциональным, метафизическое — над позитивным, а жанры располагали они не в той иерархии, в которой их надо располагать: роман в их сознании отнюдь не главенствовал, зато они были чрезвычайно увлечены сочинением элегий, эпиграмм и лирических писем-посланий.

Литература начала века эпистолярна: поэты пишут поэтам, пишут родным, пишут друзьям и недругам («Моему Аристарху» Пушкина). О своих путевых впечатлениях пишут неутомимые путешественники, в столицу пишут провинциалы, в провинцию — петербуржцы:

Что делаешь, мой друг, в Полтавских ты степях
И что в стихах
Украдкой от друзей на лире воспеваешь? —

вопрошает Батюшков Гнедича, обращая взор на Украину — в те края, где, возможно, все еще изнывает в ожидании чина атаман-почтмейстер Главинский-Бакумов, но зато в семействе небогатых степных помещиков Гоголь-Яновских уже празднуют рождение сына. (Стихотворение, написанное поэтом в 1805 году, было впервые опубликовано именно в 1809.) И о себе Батюшков рассказывает:

...а твой... приятель,
Веселий и любви своей летописатель,
...Красавицам стихи любовные шептал
И, глядя на людей — на пестрых кукл — мечтал...

В самой структуре жанра послания теплятся и братство, и равенство, и свобода.

Прерву теперь молчанья узы
Для друга сердца моего,—

открывается Батюшков тому же Гнедичу. И мотив разорванных уз, пут в послании закономерен. Послание свободно. В нем — внутренняя, душевная свобода, свобода мысли; рвутся узы молчания, оковы условностей; поэт — на воле. Нет уз: он не уз-ник. И он предается радости общения с другом, забавляется, шутит, наблюдая людей — обступающих его «пестрых кукл», кукол. Кукол? Но в этом еще нет того презрения, которое появится позже, у Лермонтова, по отношению к маске, положим. Образ человека-куклы в сознании поэта начала XIX столетия сложен и элегически грустен. Кукла забавна, но куклу любят, и ей даже завидуют: она невозмутима, безгрешна, бессмертна.

Кукольная пестрота, сверкание неумолчной речи, насмешки над тщеславием или гелертерским педантизмом, ряжение себя в одеяния беспечного эпикурейца могут вызвать в современном сознании уже ставшие привычными ассоциации с карнавальным мироощущением, различные стороны которого изучаются ныне тщательно и неустанно: о карнавале говорят философы и историки, фольклористы и этнографы. Западноевропейское средневековье, Древняя Русь, Дальний Восток — везде находят они карнавал. Они правы, наверное. Но всякое открытие чревато чрезмерностями. Принимая его, ищешь возможности увидеть в истории литературы и иные стороны: не единым карнавалом она жива. И мироощущение, в которое проникаешь, внимая торговому разноголосию и чиновничьим домогательствам начала XIX столетия, всматриваясь в реальную фигурку пьянчужки-попа Коченова и в условную изысканную маску непринужденного эпикурейца Батюшкова,— это мироощущение не было карнавальным. Оно возникало на иной культурной основе и питалось иными традициями: здесь человек ощущает себя словно в среде хорошо знакомых ему сородичей, как бы в семье, знающей и дружественность и враждебность, но все же кооперированной, единой.

Чувство семьи у Пушкина абсолютно настолько же, насколько всесильно одиночество Лермонтова. «Не гоже человеку едину быти»; и пара, чета, ядро семьи — образ, появляющийся у Пушкина в самых неожиданных ситуациях. Не говорю о созданных, сохраненных или о разрушенных семьях в сюжетах его произведений: о покинутых отцах, осиротевших сыновьях, обманутых невестах, без которых Пушкин немыслим. Но неразлучная двоица у Пушкина — и в угрюмом мире зверья:

С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк...

Степенный, рачительный волк: один — ни шагу, а все-то с супругой, с волчихою. Да что волк! В ужасающе залихватском кружении бесов, и там:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

И у бесов, значит, семья: иначе нельзя.

И лицей для поэта — семья с ее теплотою, уютом, взаимным пониманием, но и с ревностью и с жестокостью разрывов и расхождений во взглядах.

И декабристы — семья:

Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи...

И наконец, народы мира в будущем — тоже семья, и грядет время,

Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

А Гоголь! Тут и свадьбы, на пути к которым громоздятся препоны, земные и адские. Тут и трагические разрывы: отец, тесть — колдун, изменник, несущий беду в дом зятя и дочери («Страшная месть»). Сын — отщепенец, казнимый отцом («Тарас Бульба»). И комично тут, весело («Ночь перед рождеством», «Майская ночь»). И сумрачно, трагично. И идиллично, как в «Старосветских помещиках». Но и комедии, и идиллии, и трагедии разыгрываются на лоне семьи: семья дарит жизнь, но она же казнит, отъемля ее. Полнота и причудливость мира, отразившегося в повестях Гоголя, не столько полнота фактов, сколько полнота реально существовавших отношений, которые и в комизме и в трагизме своем не утрачивали интимной, семейной окраски.

Рискну сказать, что Павел I покрикивал на своих верноподданных еще как деспот-«отец», по-отечески; он отмахивался от клянчащего чин атамана так, как отмахиваются от недоросля-сынка, который выпрашивает дорогую игрушку; в официальной императорской речи слышится ворчание выведенного из себя главы

семьи; тиран стилизует себя под разгневанного, но все же внимательного отца.

Поэт Батюшков обращался к поэту Гнедичу так, что в его стихи вкрапливается условная речь, специфическая для узкого круга вольнодумцев-эпикурейцев. Такая речь до конца понятна лишь им; слово в жанре послания всегда имеет свою предысторию: стих — продолжение предшествующего разговора, беседы с глазу на глаз. Например, как знать, может быть, поэты и прежде не раз толковали между собой о куклах и людях, а сейчас один из них лишь бегло напоминает о сказанном? Но подобным образом переписываться могут лишь братья, члены сплоченной семьи.

И Пушкин беседует с нами, как с братьями, в тоне семейственных сетований. И, скитаясь по русским бескрайним дорогам, он поверяет нам свои жалобы:

То ли дело быть на месте,
По Мясницкой разъезжать,
О деревне, о невесте
На досуге помышлять!

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

Тут — атрибутика семьи, поэтика семьи. В этой семье новая семья нарождается; а уж мы-то поэту сплошь братья родные.

Все вместе — что это? Карнавал? Да нет же, не карнавал, а иное мироощущение, охватывающее и межнациональные, и внутреннеполитические, и интимно-личностные отношения. Мироощущение, я бы сказал, артельное.

Статья «Артель» в толковом словаре Владимира Даля воссоздает целый мир: артель — «братство, где все за одного, один за всех; дружина, соглас, ...братчина». Артель соединена общею клятвой. Общею жертвой. Общими ритуалами, еще не превратившимися в формальность. Общею трапезой соединена, и тайная вечеря древнего мифа — типичный случай артельного общения: здесь — единение, хотя здесь есть почва и для споров, дискуссий. А идеологическая рознь может сказаться здесь вплоть до самой страшной формы ее — до предательства: Иуда был порожден тою же артелью, что и любой из апостолов (у Гоголя предатель Андрий вырос в той же семье, что и его брат). Артель — микромир. Микросоциум — жанрообразующее единство людей, очень значимое, хотя эстетическими возможностями подобных единств искусствоведение как-то не занималось: мы чураемся лежащего близко, рядом и рассеянного повсюду. И хорошо еще, что хотя бы социологи сейчас стали разделять общество на первичные, малые группы (семья, община, артель) и на большие, вторичные (сословие, армия). На их языке, в их четких понятиях можно сказать: малые группы в нача-

ле прошлого века активизировались, и характерное для них мироощущение они стремились распространить на большие, а в конце-то концов — и на весь мир, рассматривая его как семью великую, форсируя в окружающем симптомы подобной семьи и пламенно веря в создаваемую ими историческую перспективу. Утопия? Нет. Карнавал? Тоже нет, хотя на фоне увлечения эстетикой вольных народных празднеств и Пушкин, и Гоголь как бы сами просятся в ее мир. Но прямое сопоставление их с традициями западноевропейского карнавала было бы неполно и неконкретно. Оно привело бы к выводу: «А у Гоголя тоже был карнавал!» А далее следовали бы лишь иллюстрации.

Время спокойных исканий создает и свой тип историко-литературных работ. Появились этюды ленинградца А. Морозова, пронизанные смелой мыслью: в русской литературе было барокко.

Догадка о причастности Гоголя к барокко высказывалась еще Андреем Белым, сопоставившим фразу писателя с фразой Пушкина и Карамзина. «Вместо дорической фразы Пушкина и готической фразы Карамзина — асимметрическое б а р о к к о, обставленное колоннадой повторов, взывающих к фразировке и соединенных дугами вводных предложений с влепленными над ними восклицаниями, подобно лепному орнаменту» — так характеризуется стиль Гоголя в трактате поэта-исследователя (Б е л ы й А. Мастерство Гоголя. М.— Л., 1936, с. 8; здесь и дальше разрядка в цитатах из научных работ и художественных произведений моя.— *В. Т.*). Дан и чертеж: фраза Гоголя — барочное здание, храм.

Становилось понятно, отчего Гоголь негодовал на архитектуру новых городов (негодовал на нее именно он). И почему, боготворя романскую готику, он звал зодчество и на Восток: «Нигде зодчество не принимало столь разнообразных форм, как на Востоке... Восточная архитектура имеет у себя то, чего никогда не употребляли европейцы...» Египет, Китай, Индия. В статье-манифесте «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь распоряжается эпохами и странами света с полноправной решительностью властного отца огромного государства: «Прочь схоластизм, предписывающий строения ранжировать под одну мерку и строить по одному вкусу! Город должен состоять из разнообразных масс, чтобы он доставлял удовольствие взорам!» И прямо-таки ждешь, что по слову Гоголя какие-то послушные сыновья его — зодчие, градостроители — сей же час кинутся воздвигать города и перекраивать империю так, как можно перекроить степной украинский хутор. Гоголь потешался над скучной архитектурой с юмором Тараса Бульбы, хохотавшего при виде казенного одеяния представших перед ним сынов. Он требовал яркости, разнообразия, пестроты. Не барокко ли требовал он?

У Андрея Белого барокко Гоголя было догадкой; сейчас догадка может стать нормой. Этюды А. Морозова строятся на материале XVIII столетия: «...Сложность и противоречивость литературных

позиций и особенно поэтической практики Антиоха Кантемира уже не позволяет прочно привязывать его к шаткой колеснице классицизма. Не только его стихи, посвященные описанию смерти Петра Великого, написанные полностью в барочных традициях, но и его театральные взгляды... по целому ряду признаков должны быть отнесены к одному стилевому уровню барокко. Становится также несомненным, что и художественная практика Тредиаковского выросла на барочной основе» *. Барокко процветало до конца XVIII столетия, это показано и доказано. Но потом? Выводы А. Морозова неожиданно печальны: к началу XIX века барокко умерло, разменявшись на рококо. Но вряд ли такие мощные явления искусства и жизни исчезают, как реки в пустынных песках; и не разумнее ли развить высказанную мысль, распространить ее? Барокко было и в XIX веке, есть в наши дни. Без него необъяснимы ни целые пласты творчества Пушкина, ни Гоголь, ни Лермонтов, отказывавшийся от барокко в течение своей недолгой и трагической жизни: барокко для него — уже отрицаемое начало. Позже это отрицание перешло к Льву Толстому.

Можно ли ставить барокко в один ряд с традиционными литературными направлениями? Кантемир, Тредиаковский — не классицизм, а барокко. Но почему же «не, а...»? Одно дело — литературные направления, осознанные теоретически и локализованные преимущественно в профессиональной литературе, в книжной культуре. А карнавал и барокко — нечто иное. И лежат они в совершенно иных измерениях.

В представлении А. Морозова развитие барокко завершилось к началу прошлого века. Другие исследователи видят его угасание значительно раньше: «Развитие лит-ры Б<арокко> прекращается вместе с завершением породившей ее переходной эпохи; на смену ей приходит лит-ра *классицизма»* **,— сообщает Краткая литературная энциклопедия. И характерно: «породив» барокко, обратив на него внимание, проследив его переход из архитектуры и живописи в литературу,— словом, проделав серьезнейшую и основательную исследовательскую работу, его в то же время во что бы то ни стало и «убивают». А на каком основании? На том, что барокко рассматривается как одно из направлений, вне которых мы, кажется, уже и не признаем развития литературы. Но соотносить барокко с литературными направлениями приблизительно то же, что соотносить убеждения человека, скажем, с его темпераментом или настроением и запальчиво утверждать: «Этот человек не анархист, а меланхолик!» Или: «Он не пацифист, а весельчак!» Пацифистские убеждения, разумеется, как-то взаимодействуют с жизнерадостностью, но ни они ее, ни она их не заменят и не вытеснят.

---

* Морозов А. А. Судьбы русского классицизма.— «Русская литература», 1974, № 1, с. 11.

** Кожинов В. В. Барокко.— Краткая литературная энциклопедия, т. 1. М., 1962; столб. 457.

Более того, некий «он», глядишь, идейно усовершенствуется и убеждения свои переменит. Но жизнерадостность его при нем и останется, придав его новым воззрениям на мир и войну своеобразную окраску и обаяние.

К открытому необходим существенно новый подход. И выдающийся кубинский писатель Алехо Карпентьер видит барокко не там, куда оттесняем его мы, литературоведы, склонные анализировать художественное произведение только как нечто созданное, а не создаваемое, ставшее, а не становящееся, построенное, а не строящееся. Для Карпентьера барокко — и в профессиональном искусстве, и в жизни, в быту, в повседневности. «На Кубе,— пишет он, рассуждая о судьбах современной литературы,— барокко сохранилось не только в камне или дереве, оно — на улице, в криках уличных торговцев, в форме кондитерских изделий и даже в силуэтах кубинцев. На кубинской улице мы видим пестрые тележки продавцов фруктов, листки с молитвами, бусы, искусственные цветы, ярко одетых женщин... Все они выступают как часть общего бароккизма ... Все это движется вместе с небом, солнцем, морем, которое виднеется в конце улицы, на фоне цветных стекол, мозаики и аркад, создавая музыкальность форм и теней, вечно сменяющих друг друга...» Право же, это не только о Кубе XX века: это — о ... Гоголе. О ярмарках его Украины и даже о его Петербурге: «...Подошла пожилая дама, вся убранная кружевами, и с нею тоненькая, в белом платье, очень мило рисовавшемся на ее стройной талии, в палевой шляпке легкой как пирожное». Тут и кружева, и силуэты, и яркость одежд, и кондитерские изделия; и хотя в конце улицы — не Карибское море, а Нева да свинцовый Финский залив, картины разительно схожи. И еще: «Барочность — это не только стиль, это метод преобразования материи и формы, метод упорядочивания через беспорядок. Барокко возникает тогда, когда церковный алтарь покрывается таким количеством плюща и гирлянд, цветов и фестонов, что дерево — обработанная и позолоченная материя — приобретает новое растительное существование...» *.

Нет, значит, барокко не литературное направление, а понятие «метод» у Карпентьера употребляется факультативно. Подразумевается нравственная и культурная традиция, передающаяся из поколения в поколение и от общины к общине (артели). Люди преображают вещи, одежду, дары природы, стремясь возвратить свободу туда, откуда ее изгнали: дощатому алтарю придают вид цветущего древа, еще не тронутого ни топором, ни рубанком; цикл жизни начинается сызнова. Но тогда что же такое цикличность жизни в изображении Пушкина? Расцветает увядшая пальма в стихотворении «И путник усталый на бога роптал...». У поэта и у его современников настойчиво варьируется мотив цветов на снегу.

---

* Карпентьер А. Избранные произведения в 2-х т., т. 2. М., 1977, с. 436.

А какие-то неубиваемые дети в «Борисе Годунове»? Убиен один, но детвора все равно не покидает подмостков: какую-то кроху бросает оземь баба в народной толпе, мальчик читает молитву на пиру у бояр; дети гоняются за юродивым, и тот, снова напоминая об убиении, бросает царю: «Вели их зарезать...» Дети на фоне смерти — те же цветы на морозе.

По утверждению академика Д. Лихачева, «Борис Годунов» Пушкина «содержит элементы барокко, как и другие пьесы на темы русской истории этого периода» *. Значит, барокко приближается к нам еще на четверть столетия? Но на сей раз с ним не торопятся покончить, и появляется счастливо найденное Д. Лихачевым понятие: «барокко действительности» **.

Да, мы окружены сугубо функциональными вещами: дом — жилье, еда — средство снабжения организма белками и углеводами, глаза — органы зрения. Функциональны и слова: высказывание призвано исчерпать предмет, не содержа в себе «ничего лишнего». И это — монологическое восприятие мира, основанное на законе тождества: А=А, и только. Однако появление всего того, что монологу представляется «лишним», и знаменует приход барокко. Оно вызывает на диалог: на расспросы, возражения, на недоумение и на удивление, без которого, как известно, не может быть творчества. Я громко взывает к Ты. Я ищет Ты. И такие традиции не умирают; они могут, правда, редуцироваться, заглохнуть.

Монолог видит в барокко какую-то декоративную добавку к функции; но нельзя же смотреть на мир с одной точки зрения, одним, а не двумя глазами, как бы в монокль.

Барокко — мироощущение, начинающееся там, где кончается монолог, и кончающееся там, где начинается карнавал.

Барокко — явление и культуры, и нравственности. И выделяются два стремления, присущих ему: освободить нечто или кого-то и поделиться с другими своим достоянием.

Освободить слово от уз молчания: невысказанное слово — узник в темнице. Освободить человека от сковывающей его застенчивости и робости, от боязни показаться смешным или сентиментальным: барокко педагогично и чутко. А если речь идет о поэте?

Барокко не литературное направление, но в любом литературном направлении сказывается барочное начало, оживляющее его; барокко — там, где намечаются крайности, резкие углы. Пишутся, например, эпатирующие манифесты, провозглашаются вызывающие декларации, и литературное направление бравирует своими достижениями, одновременно немного и иронизируя над собой,

---

* Лихачев Д. С. Теоретические аспекты историко-литературной монографии.— «Вопросы литературы», 1976, № 4, с. 292.

** Там же.

ибо истина, не умеющая взглянуть на себя со стороны, недолговечна. И герои сентименталиста начинают проливать по всякому поводу неуемные потоки слез, а к героиням романтиков являются потусторонние женихи. Барокко сопровождает возникновение нового литературного направления, но по мере стабилизации его эстетических устоев с барокко расстаются, от него избавляются.

Барокко посредничает между литературным направлением и жизнью. И сплошное увлечение романтизмом в начале XIX столетия, ряжение скромных поручиков и титулярных советников в романтические плащи было барочным явлением, производным от романтизма. Игра в романтических героев порождала и фразеров Грушницких, но она же и освобождала юношество: романтический плащ все-таки казистее казенного вицмундира, и романтики жизни дерзко нарушали установленные властью порядки.

Страх — враг свободы. Барокко — враг страха. Потому-то барокко и утрирует ужасы, и гоголевский «Вий» — шедевр барочного художественного бесстрашия. А то, что с точки зрения монолога кажется мистикой, есть преодоление мистики низведением ее в повседневность или ироническим утрированием ее.

Барокко — в преодолении робости перед действительностью, ее глубиною и многообразием ее связей: А=А+В+С; уста — темница, в которую ввергнуто слово; но и двери дома тоже уста. Действительность для барокко щедра, она всегда готова открыть нам доступ в глубины предмета.

Вообще щедрость — основа барочного поведения: барокко чтит безумцев и расточителей, а уж соединение этих свойств в одном человеке... Безумный расточитель — любимец барокко. И барочная щедрость распространяется на литературный быт начала прошлого века: образ, идея, стилевая находка не собственность одного писателя, а артельное достояние. Один начинает. Другой подхватывает. Третий переиначивает обоих, апеллируя к своему жизненному опыту и вводя в поэзию новые черты жизни действительной. Как и во всякой артели, есть мастера и есть подмастерья. Но благодарность — основа нравственности, и мастер, принимая труд подмастерья, тем самым благодарит его.

·

Пушкин, Гоголь и Лермонтов, изучаемые только по современным нам собраниям сочинений,— мистификация: создается иллюзия, будто русская литература возникла единственно за счет освоения будущими классиками жизни. Но было не так, и одно только литературное общество «Арзамас» — типичнейший случай поэтической артели. Со своими клятвами и с ритуальною трапезой. Со своим богом — Карамзиным и с его апостолами, первым из которых был Пушкин, участник литературных тайных вечерь, оттенявший их родство с мифом: он, по его словам, не «Иуда-Арзамасец», он — «Разбойник-Романтик». Артелями были масонские ложи (уж здесь-то стилизация под артель была явной). Издавались альманахи, а альманах — канонический тип артельного литера-

турного выступления. И поэтика начала века — поэтика с преобладанием двуобращенного слова: говорили своим, посвященным, а далее уже — и обществу, миру, который мыслился (в идеале) как продолжение единой семьи.

Писали послания. Послание выделялось в особое стихотворение, но оно входило и во все жанры: «Евгений Онегин» какою-то гранью обращен к тому же «Арзамасу»; в этой артели обрел себя создатель романа, и к ней — его слово.

Роман жизненен и естественен. Он растет на глазах у читающей публики так, как растут деревья и воздвигаются здания: этаж за этажом, глава за главою. Наблюдаемая всеми жизнь повторяется на экране романа: мчатся по улицам столицы лихие сани, снуют торговцы, и у театрального подъезда топчутся кучера. Томный юноша развлекается на балах, читает политическую экономию и Овидия. Он живет.

Но живет и Пушкин. Живут «какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» — свойства, которые Пушкин почитал характерными для русских людей и которыми наделен был сам. Кристаллизуется его литературная позиция. И роман слагается не как индивидуально начертанная картина нравов, быта, мод, характеров и природы, яркая, но плоская. Он приобретает недоступную для рядовой беллетристики глубину. Он наполняется отголосками суждений, слышанных поэтом еще в Петербурге; он распахивает свои двери для персонажей популярных комедий, поэм и очерков. Толпою вторгаются в роман и переосмысляемые литературные жанры. И высокая трагедия излагается в нем словно бы мимоходом, а мадригал превращается в одно из наиболее богатых приобретений нашей литературы — в развернутое описание хождения по мукам вечно милой русскому сердцу Татьяны.

Надо ли показывать подобные превращения? Конечно. Зачем? Потому что тогда в Пушкине увидишь не восторжествовавшую индивидуальность, не вживе воздвигнутый памятник, а отзывчивого брата современных ему литераторов. Примечавшего и последнего из них. Щедрого какою-то особенной, жанровой щедростью: возвысить теснящийся в семейных альбомах мадригал и сделать мадригальную героиню едва ли не эпически значимой — это ли не щедрость, не доброта и не любовь к человеку? Такая любовь — явление реальной жизни. И странно мы поступаем, принимая за реальность жизнь героев произведения, но считая почему-то, что творчество писателей, обмен ценностями между ними — какое-то внутрилитературное пересечение «заимствований» да «влияний» или «история текста», коим духовной жажды не утолишь. Дело обстоит как раз наоборот: герои — литература, а живут все-таки только писатели. И пусть отрок XX века, не торопясь находить в себе сходство с Т. Д. Лариной или с Г. А. Печориным, себя в них узнает, в писателях. Он-то тоже художник: в его сознании громоздятся жанры — те же, что ожили под пером великого поэта; и за-

писка, переброшенная им на парту соседа, уже послание, а оброненное им колючее словцо — уже эпиграмма.

Литература — это мы, и каждый из нас таит в себе всю мировую литературу. А прежде всего, может статься,— русскую литературу начала прошлого века: дружеские братства, двунаправленная речь, миграции жанров, полемические крайности, ирония — словом, та энергия, которую сообщает общественной мысли барокко.

Барокко в русской литературе было; однако барокко в России прошлого века не карнавальная вольница, хотя внешне тут много общего (baroque — *франц.* странный, неправильный, вычурный). Барокко, возможно, даже включало в себя и полемику с карнавалом, полемизируя и с крайностями просвещения: с позитивизмом, с ригористическими апелляциями к здравому смыслу и к очевидности.

Родина карнавала — античность и западноевропейское средневековье. Барокко географически свободнее. Будучи ярко национальным, оно всегда было межконтинентальным. В памяти барокко — и Атлантида, образ-воспоминание, распространенный в пушкинскую эпоху. Атлантида влекла к себе как проблема общественно-нравственная: республика, организовавшая свою жизнь рационально, без жертв, но ставшая жертвой природы. Забегая вперед: внимание к Атлантиде В. Хлебникова, его поэма «Атлантида» — еще одна барочная черточка русской литературы (Хлебников и барочный Тредиаковский — связи видны на глаз, ощутимы).

Идея карнавала — отрицание, непризнавание никаких границ: возрастных, сословных, исторических, географических. «Пир на весь мир!» Постоянные перемещения верха и низа, вертикально поставленный вращающийся круг. А границы добра и зла? Созидания и разрушения? Любви и коварства? Если абсолютизировать карнавал, окажется, что и они обратимы. Но тогда жить станет просто нравственно невозможно, духовно невыносимо.

И барокко подчеркивает границы. Между жизнью и смертью; отсюда — мрачноватая вереница убийц: Борис Годунов или Сальери у Пушкина, братоубийца в гоголевской «Страшной мести». Барокко смотрит на них глазами их жертв. Их братьев.

Подчеркиваются границы во времени: «Делу — время, потехе — час», «всякому овощу — свое время». Условный момент сотворения мира и час его конца — в центре внимания. Человек — строитель, ежедневно повторяющий подвиг созидания мира: рождение ребенка; постройка нового дома; заложение храма; вынашивание плана новой книги, все это — миры, к сотворению которых он приступает. Лиха беда начало, но конец — делу венец.

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,

Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых? —

писал Пушкин. «Я думаю, что все мы в этом мире не что иное, как *поденщики*»,— вторит Гоголь (А. М. Вьельгорской, 11 <февраля> 1850 года). Поэтический труд у обоих о-гранич-ен: наступает миг его завершения, ознаменованный приятием платы. Труд протекал ночью, в окружении пенатов: в стенах дома. Труженик — по-ден-щик: работает от зари до зари; жизнь его обрамлена зорями. Обведена границами. Выход из границ — катастрофа: поверх очерченных гранитными набережными берегов разливается Нева («Медный Всадник»); из рамки выходит портрет ростовщика, за рамки игральной карты — старуха-графиня (между «Портретом» Гоголя и «Пиковой дамой» Пушкина — несомненная связь). «Сколько веревочке не виться, а конец будет» — бесхитростная мудрость барокко: человек — создатель мира, но человек смертен, и каждый миг труд его может прерваться. И завет барокко: относиться к человеку надо так, как относятся к уходящему из жизни в последние минуты его, ибо он принес себя в жертву братьям (надо ли говорить о том, что идея жертвы не включается в карнавал, теряясь в его пестроте?).

Из толпы барокко выделяет двоих: пару, чету. Дуэт, дуэль — ситуация, без которой барокко начала XIX века немыслимо. От Карамзина («Чувствительный и холодный», «Рыцарь нашего времени») до Лермонтова и далее, к Достоевскому,— раз-двое-нность. Печорин тяготится тем, что два человека живут в нем; но двое в одном — в сущности, естественное явление: тут скорее не раз-двое-нность, а с-двое-нность; так два данных человеку глаза обозревают действительность «из конца в конец». Наше зрение двусоставно, но и речь наша — скрытый дуэт, и природа выявляет его («Эхо» Пушкина).

Но бывает и так: двое встают друг против друга, каждый — вплотную к барьеру (к границе). Два человека — два конца некоей «веревочки», «цепи» — линии; и на дуэли за спиною каждого из них — смерть, обрыв, конец жизни. Один целит в другого: глаз зажмурен. Двуокость устранена; человек смотрит на врага одним глазом: прежде чем убить противника, он уже убил в себе что-то данное ему от рождения, искалечил себя.

Дуэль — трагический дуэт; но подобный дуэт-дуэль может быть и комическим: дуэт Бобчинского и Добчинского в «Ревизоре»; один персонаж отличается от другого только началом, первой буквой фамилии, «Б» — «Д». Один — пародирующее эхо другого.

Начало и особенно конец первостепенно существенны. Отсюда, кстати, и такая деталь: исключительное внимание барокко к лезвию, острию, а в архитектуре — к шпилю; «Адмиралтейская игла» возносится над столицей России. Острие шпаги, рапиры; укол иглою, булавкой; наконечник стрелы, напитанный ядом; а в мас-

совом обиходе — образ сердца, пронзенного стрелой; оно обозначает желанный конец, смерть от любви. Острие, равно как и вершина пирамиды, треугольника,— вознесение к небу или, если они направлены вниз,— низвержение. «Палка о двух концах»,— говорит пословица: концы обратимы, но они ощутимы, видны, и им принадлежит в нашей жизни решающая роль. «Не смотри начала, смотри конца», «Пришло молодцу к одному концу».

Начало и конец земли, границы стран. Барокко ревниво патриотично (отеч-ество от: отец, глава семьи, даровавший нам отчество). Многонациональное государство — благодатное поприще для барокко: путешествуя, человек должен знать, на земле какого народа он пребывает сейчас, уважать ее: «В чужой монастырь со своим уставом не ходят!» Переход границы возможен, но переход ее — явление чрезвычайное. Поэтому барочный комизм обыгрывает и покушение на границы, отделяющие один пол от другого. На таком комизме основан «Домик в Коломне» Пушкина: мужчина облачается в женское платье и выдает себя за кухарку. То же — в задуманной Пушкиным драме (или поэме?) «Папесса Иоанна»: девушка из народных низов, преодолев ряд социальных границ, восходит на престол папы римского. На престоле какой-то лжегермафродит: мужчина, в котором скрывается женщина; и рождение ребенка выдает героиню; границы, которые невозможно переступить, комически мстят за нарушение их неприкосновенности.

Ревность барокко к различного рода границам сказывается и в том, что мы привыкли считать ничего не значащими мелочами: край одежды — воротник, оторочка, кант, выпушки и особенно кружево. Пóлы, подол. А в обуви — пята, шпоры, подковки, каблук. На голове — кивер с султаном: что-то вроде портативной «адмиралтейской иглы».

Модель вселенной для карнавала — тело человека; все тело: чрево, детородные органы, зад. Барокко, разумеется, может вступать в контакт с карнавальной культурой, блеснуть образами, за ней закрепленными, но все же, как правило, оно ограничивается сферой лица. И суть дела — не в стыдливости, ханжестве; чрево просто не нужно барокко. Достаточно назойливые напоминания лермонтовского Печорина о том, что у него «прескверный желудок», ощущаются как что-то неуместное и чуждое жизненному стилю времени; да и введены они в роман в полемических целях: они — перефразы из Булгарина, которого Лермонтов ненавидел. И в бесшабашных, удалых раблезианских внедрениях карнавальной культуры в тело человека барокко обнаруживает другую сторону: рационализм, буквальное следование жизни, стремление описать все, что ни есть. Барокко же смело ограничивается лицом человека, да еще рукою его. Кистью руки, ладонью, перстом — концами, остриями лица и тела. Стопою, пятóй.

Пушкинский Дон Гуан встречает Дону Анну. Лепорелло нетерпеливо спрашивает его: «Что, какова?» Дон Гуан:

Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую п я т к у я заметил.

Лепорелло отлично знает своего господина:

Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное;
Оно у вас проворней живописца,
Вам всё равно, с чего бы ни начать,
С б р о в е й ли, с н о г ли.

В диалоге господина и слуги — типично барочная трактовка тела, поистине странная, baroque: для возникновения чувства, для пронзения сердца довольно взглянуть на «узенькую (!) пятку» красавицы. Или на брови ее, не видя даже ее глаз. Тело здесь совершенно не карнавально, зато лицо в барокко изображается интенсивно; и осмысление лица как модели мироздания занимало русскую литературу и журналистику первой трети XIX века. Диву даешься, видя, как много умели читать на лице; и метафоризация частей лица у Пушкина, Гоголя и их современников совершенно не то, что портретные описания, господствовавшие в литературе впоследствии.

Карнавал оперирует бесконечным. Барокко — очень маленьким и очень большим. Преображение большого в маленькое и маленького в большое — акт глубоко значимый. Большое уважают, его страшатся. Маленькое — любят, маленькое располагает к доверчивому диалогу: золотая рыбка приплывает из морской глубины, из своей Атлантиды; но она — велика, могущественна, и за неуважение к ней надо расплачиваться (конец возвращает к началу). Большое заполняет, завершает собою мир; с маленького он начинается.

Басни вообще и басни Крылова сплошь строятся на комических столкновениях очень маленького и очень большого: «Слон и Моська», «Лягушка и Вол», «Лжец», «Любопытный». Тявкающая на слона собачонка; раздувающаяся в вола лягушка; огурец величиною с гору и с дом.

Русское барокко развивалось в крестьянской стране. Идея земли, прозябания, роста одухотворяла его. У Гоголя она стала основополагающей. В. Переверзев, проницательно заметивший когда-то влечение Гоголя к метафоре плода, огородного овоща, сделал из своих замечательных наблюдений вывод, которого он не мог не сделать: у Гоголя — мировоззрение мелкопоместного дворянина. Но вывод ученого невозможно отвергать целиком, в корне. Да, мелко-поместного! Однако именно на базе мелко-поместности слагался художественный облик Гоголя; ощущение им своего величия. Роль, которую он вызвался играть и сыграл,— роль повелителя мира, мудрого и справедливого. Да, у истоков творчества Гоголя — мелкопоместное дворянство: куда же могли деться люди от

своей эпохи? Другое дело, что творчество писателя было не монотонным утверждением мелкопоместных взглядов, а драматическим преодолением их.

Что касается идеи земли, хлеба, овоща... Письма Гоголя и те развивают ее. Ребенок — хлеб: «...Обнимаю вместе с вашими булочками и хлебцами»,— пишет он друзьям (С. М. Соллогуб, Июля 30 1849). Тем же друзьям, посылая им ботанический атлас Петербургской губернии: «Посылаю вам петербургскую флору... В первом отделении рассмотрены все растения, употребляемые в пищу: все роды х л е б о в, о в о щ е й, к о р н е й и о г о р о д н ы х з л а к о в». Им же: «Всех ваших малюток, б у л о ч е к и х л е б ц е в, обнимаю и целую». Выделяю это потому, что обнаружение у Гоголя ассоциаций типа «ребенок — хлеб» нам, исходящим из мысли о тождестве явления себе самому, может показаться... искусственным: «Да Гоголь об этом вовсе не думал!».

Но гоголевские ассоциации и совмещения опирались на добротную почву. Они были зафиксированы традицией. «Теорию аллегорий и эмблем» читали в учебных заведениях в виде специального курса (такой курс прослушал, в частности, гениальный зодчий А. Витберг, учившийся в первые годы столетия в Петербурге). Традиция, наука была, причем на Украине она получила бурное развитие и подвергалась популяризации, истолкованиям. И Гоголь не мог быть к ней глухим и слепым. Эмблематика Гоголя глубоко продуманна, и в его творчестве необходимо увидеть барочную цепочку: «дитя — истина — хлеб»; черствый и неказистый хлеб истины, добываемой писателем в вечном боренье.

Гоголевское барокко — добывание хлеба. Потом, после Гоголя, барочный пафос в литературе стал редуцироваться. Появился лермонтовский Печорин — герой, странный уже совсем не барочно: «прескверный желудок» его, вероятно, не переваривал хлеба.

Рассуждению о Пушкине и о Гоголе позволительно нести на себе какие-то следы того, чему оно посвящено.

В основе работы о жизни жанров в творчестве Пушкина, Гоголя и Лермонтова — метафора: земля — прорастание — плодоношение. Литературное произведение — плод (говорим же мы о «плодах наук», «плодах размышлений»). Плод произрастает на почве, которую не в силах возделать одиночка, даже если он — Пушкин. Поэтому первая часть — о стихии молвы: молва — уже не фольклор, но еще не литература; молва — устная публицистика, перемалывающая политическую, научную, техническую новость. Новую истину молва приближает к повседневному быту. К реальному, данному человеку. Археологическая реконструкция молвы, к сожалению, невозможна (а к началу XIX столетия хотелось бы подойти чуть-чуть археологически). Но драгоценные отголоски молвы сохранились: что-то попадало в газету, в журнал.

Реформы Петра I вызвали бурю дискуссий. Взаимоотношения Европы и Азии, расширение границ государства, соединение в нем

многих народностей, изменение его облика... Да одни только распри о лице человека, о пресловутых бородах, которые не велено было носить, занимали умы постоянно. Государство мыслили как лицо: окно — око; Петербург — окно в Европу, глаз, воззрившийся на Амстердам, Лондон, Париж и далее — на Атлантический океан. Москва и Петербург — правое и левое око России, ее лица. Но и лицо рассматривали как державу: борода, брада — лес, растительность; она свидетельствует о причастности к земле. Безбородые отрешены от земли, а бородатые, мужики да купцы, к ней причастны.

Слагался особенный, открытый образ жизни. Человек шел в общество людей посмотреть и себя показать. Он не стеснялся обнаруж-ивать себя, а поэт трактовался как фигура, возбуждающая толки молвы творимым им словом. Батюшков писал, раздумывая о призвании поэта: «Надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету, и сей предмет должен быть — Искусство. Поэзия, осмелюсь сказать, требует *всего человека.*

Я желаю — (пускай назовут странным мое желание!) — желаю, чтобы Поэту предписали особенный образ жизни, пиитическую *диэтику*: одним словом, чтобы сделали науку из жизни Стихотворца. Эта наука была бы для многих едва ли не полезнее всех Аристотелевых правил...

Первое правило сей науки должно быть: живи, как пишешь, и пиши, как живешь...

Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы».

«Нечто о поэте и поэзии» Батюшкова — декларация русского барокко (кстати, поэт оговаривает, что его желание «назовут странным»; и слова «странно», «странный» не сходят со страниц поэтических сборников и статей времен Пушкина; заменим их французским «baroque»,— а при общем распространении французского языка это поминутно и делали,— и мы окажемся лицом к лицу с признаниями в том, что современники прекрасно сознавали традицию, к которой они примыкают). Батюшков требует от поэта искренности и театральности, интимности и публичности; поэтов следовало бы учить, как им надо играть в жизни народа заданную им нелегкую роль. А «легкая поэзия» в представлении Батюшкова не какая-то изысканно-легкомысленная поэзия, а скорее поэзия популярная, общераспространенная. Легкая — объединяющая в семью, преодолевающая пространства, летающая (ср.: «крылатое слово»).

Молва взаимодействовала с литературой. Читали. Прочитанное пересказывали; новость возвращалась в стихию молвы изукрашенной. Куда она исчезала потом? Где растворялась? Утрачено множество ценностей, но на почве молвы вырастает стихотворение Пушкина «Анчар».

Далее — вторая часть: семена, малые жанры.

Эпиграмма, эпитафия. Их концентрация в пределах одной-двух

блесток и их преобразование, расширение: жанр как компактное целое едва-едва виден, но зато точка зрения, заданная им, распространяется на повествовательное целое — на роман, на характер одного из героев. Эпиграмма проникает и в эпопею.

Массовая культура в начале прошлого века совсем не то, что в конце нынешнего: она руко-дельна, кустарна. А если она выражается в слове, то в слове из-уст-ном, исшедшем из уст, не фиксированном. Она оперирует с тем, что имеют все: лицо, сердце, дом; рождение, любовь, смерть — удел всех и каждого. Грамотность, как бы то ни было, распространялась. Становилось ясно: книга, а особенно полу-книга, пред-книга, пра-книга типа лубочной картинки — уже общедоступны. Что было делать? Пушкин смело шел навстречу культуре подобного рода; и у Пушкина следует учиться творчески относиться к тому, чем пренебрегают мнящие себя просвещенными снобы.

Итак, малые жанры: семена, ростки.

Далее — древо: роман, но лишь один аспект его жизни — роман и интеллигенция; потому что он — жанр, интеллигенцией выдвинутый в центр литературного сознания общества. Социальная неоднородность, метания, ощущение долга перед народом, приближение к нему и стремление к его трезвой оценке — для этого нужен роман: жанр-задача.

И — поэма, повесть. Борьба поэзии и прозы в тридцатые годы прежде всего их борьба: повесть теснит поэму, но они идут и на компромисс, ищут союза. Складывается повесть в стихах. А «Египетские ночи» — поэма, включенная в повесть. Поэзия уходит в прозу, внедряется в нее так, что и не скажешь, за кем же осталась победа. «Мертвые души», конечно, поэма. И снова появится проходящий через первые части образ лица, лика: поэма — то, что зрит внутреннее око пиита; повесть же — то, что под-смотр-ено глазами наблюдателя жизни, реалиста. Для поэмы надобны очи, а для повести — глаза. Живые, наблюдательные, как бы усиленные оч-ками. В поэме бытие про-зре-вают. В повести эмпирию жизни под-сматр-ивают. Поэма внемлет, повесть же слушает шум повседневности.

О журналах. Из застывших волн журнального моря золотым корабликом выплыл «Благонамеренный»; в журнале Пушкина неизменно любили, и, главное, это, наверное, был последний барочный русский журнал. Он — журнал молвы, толков; и «Анчар», «Метель», ряд важнейших моментов «Евгения Онегина» — оттуда, с его забытых страниц.

Но историко-литературные наблюдения, сопоставления и догадки производны; главное же все-таки — жанры.

Внедриться в жанр. Показать, что жанр — не отвлеченная категория, к которой произведение поэта «относится», отдаляясь от нас, а что-то живое, вечно новое и в каждом из нас растущее.

Любой из нас, прожив на свете очередной день, сменяет двадцать — тридцать разновидностей поведения — бытового, а в конечном-то счете и социального. С раннего утра до позднего вечера принимаем мы различные обличья, по-разному выглядим, смотримся и, ощущая на себе взгляды разных людей, прислушиваясь к их речи, совершенно по-разному говорим. Каждый остается собою самим, но каждый и адаптируется к окружающему, к обстановке, скрывая одни свои свойства, но торопясь обнаружить другие.

Так и художественное произведение. Оно принципиально многожанрово. Постоянная борьба идет в нем: что-то выдвигается на первый план, что-то редуцируется, угасает и затихает.

Не верю я, что классика якобы устаревает: устаревают лишь методы анализа классики, устаревает ее прочтение, которому уже совершенно явственно недостает, не хватает филологической осмысленности, хотя бы самого скромного филологического потенциала. Юноша или дева, все еще с каким-то скучноватым, уже становящимся заученным озорством отвергающие классику, не подозревают о том, что не классика, а сами они старомодны, провинциальны: возможно, что не за горами и какой-то «филологический век», идущий сменить «век физики» и «век биологии». А они об этом еще не знают. Что ж, спохватятся, хотя и сейчас могли бы заметить, почувствовать: филология входит в моду, авторитет ее уже достаточно высок и серьезен.

А с ростом авторитета наук филологических, наук об общении и о слове, медленно стал расширяться и круг произведений классической литературы, входящих в духовный обиход современника: XVIII век, например, актуализируется на глазах, он оказывается захватывающе интересным, живым, и стилевая архаика его уже не настораживает, а привлекает. Но почему?

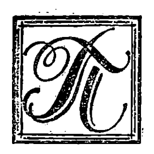
Потому, наверное, что и в литературе XVIII столетия мы стали улавливать внутрижанровую борьбу, движение, переменчивость. И к ней мы стали подходить как к чему-то исторически конкретному, имеющему право жить по своим законам, но в то же время и сходному с нами, с духовною жизнью каждого из нас.

Полюби человека — полюбишь и жанры, пойми жанры — человека поймешь. И не отвернешься от него потому, что он не похож на тебя. Как хочется, чтобы в это поверили!


Часть первая
Вольное
слово
молвы

Глава первая

БОТАНИКА И ЛЕГЕНДА



ушкин и... молва — существует ли такая проблема? Гоголь и молва? Лермонтов и молва? Проблема существует, но мы, люди письменной и производной от нее полиграфической, книжной культуры, не осознаем ее как проблему существенную. Для нас достоверно только зафиксированное — в деловой бумаге, в документе, в письме. Здесь, с нашей точки зрения, и хранится и суждение индивидуальное, и мнение общественное.

А молва — это еще не общественное мнение; нет, в сопоставлении с общественным мнением, организованным и целенаправленным, молва кажется чем-то аморфным, бесформенным. Позже, в сороковые годы, а особенно в шестидесятые — семидесятые сложилась журналистика, четко осознающая свои цели, задачи и свою методику просвещающего воздействия на умы. Общественная мысль разработала ряд социально-педагогических доктрин, проводимых ею последовательно, неукоснительно. На этом фоне молва воспринималась, разумеется, лишь как что-то несерьезное, раздражающее: кому, положим, были бы интересны толки о таинственном древе анчаре, если есть учебники по географии, по ботанике? Но раздражение, возникшее по отношению к мирскому толку, к молве в течение последующих десятилетий, мы не можем переносить ни на XVIII, ни на первую четверть XIX века. Тогда многое по-другому было. И хотя мы никогда не узнаем, о чем и как толковала наша страна за полтора столетия до рождения нашего, кое-какие свидетельства здесь все-таки сохранились. Они — в журналах, возникавших один за другим; причем на задворках их, в тени главных разделов: кто-то откуда-то приезжал, кто-то кому-то что-то рассказывал; и молва — пусть даже в таком адаптированном виде — все же жила.

Молва — по Далю — «народные толки или ходячие вести»: *«На молву нет суда», «Шла молва да была такова», «Молву поветрием носит»*. Не общественное мнение, а скорее общественное сомнение порождает потоки молвы. И молва — какая-то пятая сти-

хия, требующая для своего распространения масс, множеств, удивленных, хотя и колеблющихся: то ли верить, то ли нет?

Отсечем от молвы лжемолву — сплетню. Она-то как раз исключает из мира удивляющее, незаурядное. Ее область — подоплека, изнанка. Описание каких бы то ни было событий здесь носит однозначный полицейский характер; и не случайно же сплетня инсценирует себя как сыск: перехваченный обрывок письма, подслушанная обмолвка, угаданная мысль (сплетники считают себя тончайшими психологами). Сплетня судит с прямолинейностью протокола; а истина, изложенная в протоколе, всегда равна себе и других жанров не допускает.

Молва, напротив, жанрогенна. Она синкретична, и жанры присутствуют в ней в неразъятом виде: эсхатологическая поэма, эпопея, предание, апокриф, роман, сказка, легенда или запутанная история на житейские темы — все это есть в молве. Молва склонна рассматривать мир как огромную сценическую площадку, которую она уставляет фантастическим реквизитом. А где-то на границе обозримого во времени или в пространстве она помещает чудо: вечно искомую людьми страну праведности и разума, какое-нибудь всеисцеляющее снадобье или, наоборот, ужасное ядовитое дерево. Диковина — где-то на черте, где-то у лукоморья, а отыскивать и осмысливать ее предлагается сообща, соборно, как бы перекликаясь; и сама перекличка эта обретает огромную ценность — ценность общения людей в совместных поисках истины и спорах о ней. Молва сплачивает и побуждает к общественному творчеству.

Стремление включиться в словесный водоворот людского толка — неотъемлемая тенденция творчества Пушкина и творчества Гоголя; и даже в середине сороковых годов, не понимая происшедших вокруг него перемен, Гоголь будет молить людей писать ему, слать эскизы, наброски, характерологические заметки для «Мертвых душ». Молва — стихия, в которой оба классика чувствуют себя вольно, как дома: «Евгений Онегин» воздвигается на грани разнородных художественных миров; роман в сниженном виде варьирует миф о сотворении человека; откровенно продолжает то, что ранее говорилось другими; и источники его обнажены: видно, что и откуда взято, заимствовано. Но роман и утрированно притяжателен: «мой роман»; и Татьяна — «моя». Индивидуальность рассказывающего, Я, выделяется из вихря идей. Я создает роман, но создает его из общего, из мирского.

А с Лермонтова начинается с молвою полемика; с сарказмом отвергаются в «Герое нашего времени» слухи, предания: предание о том, что Чертова долина ведет свое название от черта, и о том, что крест на вершине кавказской скалы был поставлен Петром Великим. Лермонтов строг. Декоративное, бутафорское, не относящееся к функции вещи или же слова, ритуальное трактуется им как недостоверное, бессмысленное. Слух, легенду, предание поэт начинает судить; возникает иллюзия суда по существу: легенда

о царице Тамаре впечатляюща именно *как легенда*, рассказывая которую люди общаются, ведут затяжной диспут, будоражащий совесть и ум. И сам факт их межнациональной беседы общественно значим: спорят — значит, ищут дорогу к истине.

Однако в поле зрения Лермонтова попадает уже не сам факт рассказывания тайноносной легенды, а события, о которых она невнятно толкует. Из невнятицы он делает ясное: когда-то жила в черном зáмке царица-красавица, была она прекрасна, но лжива; и любовь ее была коварством, и гостеприимство, и красота. Легенда трансформируется в балладу, завершается она приговором обману, коварству. А приговор неоспорим; и никто никогда не стал бы спорить о том, права ли лермонтовская царица Тамара.

Пушкин, имея дело с легендой, завершал ее по-другому: он обнажал проблему, составляющую ее жанровое ядро,— проблему общественной совести. Но он форсировал присущую легенде дискуссионность, и отсюда — множественность трактовок его «Анчара».

Суждение о том, что, создавая легенду «Анчар», Пушкин не был осведомлен о ботанической, дендрологической природе описанной диковины, укоренилось, стало трюизмом.

...Пушкин порвал бы, услышав,
что не ядовиты анчары,
великое четверостишье
и начал сначала! —

уверяет поэт Андрей Вознесенский. И Пушкин оказывается господином повышенной нервозности, но в то же время литератором догматически реалистическим: писать надлежит правду, а правда о природе дана в трудах по ботанике. И если анчар на самом деле не ядовит, то так и надобно его описывать; а иное описание будет ложным: «порвал бы, услышав...» Между тем «великого четверостишья» Пушкин не рвал и рвать не стал бы, хотя правду об анчаре он знал. С юности. Но легенду он создавал вопреки, наперекор позитивистски трактуемой правде,— по законам молвы, слуха, вести. «Слова убеждения и доказательства иногда бессильны перед... потребностью верить легенде»,— дельно заметил историк К. Кудряшов, проанализировавший легенду о преображении Александра I в старца Федора Козьмича, характерную для начала XIX столетия; жизнь царей, как и жизнь поэтов, окружалась легендами, тем более что моральная направленность здесь была соблазнительной: царь обратился в праведника, политик — в мудреца. И люди слагали легенду, «изумляя исследователя неистребимой жаждой таинственного» (Кудряшов К. В. Александр I и тайна Федора Козьмича. Пб., 1923, с. 130).

С жаждой таинственного не мог не считаться и Пушкин.

Полемика по поводу литературных источников «Анчара» шла лет семьдесят — восемьдесят. Высказывались разного рода мне-

ния; на каждое из этих мнений лег отпечаток времени, когда оно выдвигалось. А объединены они были все-таки одним: Я, сосредоточившееся на философских проблемах; Я, общающееся лишь с избранными — с теми, кто проложил себе дорогу в книжную культуру и оставил в ней след,— таким представлялся Пушкин, создатель «Анчара». И В. Боголюбова писала: стихотворение Пушкина, «как и изображенное им «древо», возвышается одиноко «во всей вселенной», среди всех литератур мира»*.

Мы имеем дело с тем, что у юристов называется добросовестным заблуждением. Длительным. Растянувшимся на долгие годы. И ошибки здесь были плодотворны, хотя все-таки это были ошибки, сводящиеся к одной, общей,— к изоляции Пушкина в сфере книжной культуры.

Начал Н. Сумцов. «В основе «Анчара»,— писал он,— лежат действительные факты, вычитанные Пушкиным, вероятно, из какого-нибудь путешествия по азиатскому Востоку» **. А после этого предположения шли не лишенные интереса сопоставления: источники «Анчара» — в поэзии самого же Пушкина, в «Руслане и Людмиле». Что ж, описание «степей горючих», «долины чудной», на лоне которой «столетни сосны не шумят, не вьются птицы», действительно содержат в себе крупицы будущего «Анчара». Далее упоминался Байрон.

Шли годы — годы дальнейшей монументализации Пушкина, форсированного включения его в западноевропейские поэтические традиции. Рядом с Байроном в качестве образца, которому мог следовать Пушкин, появился Мильвуа (В. Брюсов).

Но в разгар гражданской войны в трогательном научно-популярном журнальчике «В мастерской природы» мелькнула статья за подписью «Я. Лесной»: «Откуда Пушкин заимствовал образ Анчара?» И рядом с Пушкиным возник человек (почему-то хочется сказать: «человечек») по фамилии Фурш или Ферш — живой, общительный и, при всех возможных недостатках и слабостях его, обаятельный. «В 1783 году,— сообщал Я. Лесной,— в декабрьском номере лондонского журнала London Magazine впервые появилось фантастическое описание древа яда, принадлежавшее врачу Голландской Ост-Индской компании Ф. П. Фуршу (Fœrsch). Сам Фурш, по-видимому, никогда анчара не видел и писал о нем понаслышке. Это не помешало ему, однако, стать родоначальником всех тех баснословных рассказов о древе яда, которые удержались в широкой публике еще и до нашего времени. Его описание, составленное в нарочито мрачных красках, почему-то внушало доверие; ученые и публика приняли рассказ без критики и охотно ему верили...

Этот-то именно рассказ голландского врача и лег, по-видимо-

* Боголюбова В. Г. Еще раз об источниках «Анчара».— В сб.: Пушкин. Исследования и материалы. II. М.— Л., 1958, с. 323.

** Сумцов Н. Ф. Исследования о поэзии Пушкина. Харьковский Университетский сборник в память А. С. Пушкина. Харьков, 1900, с. 186.

му, в основу пушкинского «Анчара». Отдельные образы стихотворения Пушкина поразительно сходятся с описанием Фурша...» *. Далее шел пересказ россказней неунывающего хирурга. Литературоведы впечатлительны, склонны поражаться; поражает их и значительность какой-либо мысли, и точность эпитета, и особенно почему-то — стройность композиции того или иного художественного произведения. Но тут поразиться и впрямь было от чего, ибо сопоставление описания анчара в «London Magazine» с Пушкиным явственно показывало, что побасенки эскулапа были прекрасно известны поэту: «Это дерево так ядовито, что за 12 миль кругом *не может расти ни одна травка, не может дышать ни одно животное*. Птица, высоко пролетающая над ним, падает, оглушенная его ядом... Правители Скуракатры казнят преступников млечным соком этого дерева — хотя достаточной карой является уже само поручение добыть сок анчара, ибо из десяти человек лишь один возвращается живым».

Заслуга Я. Лесного не только в сделанных им сопоставлениях, хотя начатую работу он не довел до конца: во-первых, ссылаясь на английский журнал 1783 (!) года и на последующие переиздания, он не нашел текста, в котором фигурировало бы название легендарного дерева — такое, каким оно пришло к Пушкину, «анчар»; во-вторых же, он нашел мистифицирующие описания странной диковины, но не нашел их опровержений; и получилось, что Пушкин был в заблуждение введен. Но Я. Лесной не был историком литературы, а тем не менее он дал неплохой перечень признаков той формы контактов между людьми, которые и составляют молву: описание — «фантастическое», делается оно «понаслышке». Рассказы — «баснословные», аудитория состоит из «широкой публики». И еще то хорошо, что не Байрона поставили рядом с поэтом, а какого-то Fœrsch'а. Рядового человека. Авантюриста, возможно. Выдумщика. И не на классические образцы, не на специальные ученые трактаты ссылались здесь, а на журналы, набитые новостями, полудостоверными сведениями. Была подготовлена почва для того, чтобы хотя бы на единичном эпизоде творчества поэта увидеть, насколько склонен он был к диалогу с молвой: подхватить «баснословное», «фантастическое», присоединиться к толпе, заговорить на *ее* языке. Но не увидели: монументализация Пушкина продолжалась. От Я. Лесного отмахнулись, забыт был и Ферш.

Началась своеобразная дискуссия о... рабе, который бессловно подчинился владыке:

И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

---

* Лесной Я. Откуда Пушкин заимствовал образ Анчара? — «В мастерской природы», 1919, № 4, с. 35. Псевдоним «Я. Лесной» принадлежит Я. Перельману, см. справочник «Библиография произведений А. С. Пушкина и литературы о нем, 1918—1936», часть II (Л., «Наука», 1973, с. 13).

Н. Измайлов, один из бесспорных классиков истории изучения Пушкина, утверждал, анализируя стихотворение: «Не раб — случайный исполнитель — герой его. Два образа в нем противопоставлены: Анчар, древо смерти, воплощение неумолимой судьбы, и князь — человек, повелевающий самою судьбою и смертью. Развивается же сопоставление человека с роком на фоне восточной легенды, поразившей художественное воображение Пушкина... И напрасно искать у Пушкина сочувствия погубленной человеческой жизни.

Проблема судьбы, проблема отношения человека к роковым силам, движущим мир,— лежат ли они за пределами человеческого сознания или воплощаются в государственной необходимости,— всегда мучительно занимала Пушкина... «Анчар» — одно из выражений раздумий о ней поэта — выражение грандиозное и трагическое, благодаря грандиозности и красочности образов. Проблема осталась неразрешенной...» Далее исследователь проводил интереснейшую «прямую линию» от «Анчара» к «Медному Всаднику», «где так же борются сверхчеловек (Петр Великий — князь) и воплощение роковой силы (море — Анчар), и в их столкновении погибает маленький человек (Евгений — раб «Анчара»)» *.

Все это было как бы «лермонтовским» прочтением легенды, ибо из поля зрения исключался план словесный: этика, социология произносимого, толкуемого, объединяющего людей слова. Кто-то, эскулап какой-то, сочиняет небылицу; «широкая публика» подхватывает ее; а Пушкин вслушивается в толки и завершает все пересуды созданием уникального произведения, сохраняя то, что присуще молве и что составляет драгоценный элемент ее суждений; она принципиально альтернативна; можно жалеть раба, но можно и восхищаться его самоотверженностью. Можно оценить находчивость князя, владыки, сумевшего целесообразно использовать безумную выходку природы, но можно и вознегодовать на его неуклонность. Молва мыслит дискуссионно; и сложный нравственный потенциал, таящийся в ее пересудах,— в их свободе. Свободе не только от собственно цензурных запретов, хотя существен и подобный аспект: на чужой роток не накинешь платок. Но и в свободе от догмы вообще — научной, религиозной, художественной. И безвестный Ферш-Фурш сделал святое дело: в неутихающий костер международной людской молвы он бросил щепочку, веточку — свои россказни. И бродили они по Европе, объединяя разнородных людей: матросов, журналистов и далее... Далее пришла легенда в Россию. В Тверскую губернию. В село Малинники: там был создан «Анчар». Демократизм Пушкина, его гуманизм, его всемирную отзывчивость надлежало бы всего скорее именно в самом акте отклика на голос молвы искать. В его умении и с Байроном соперничать, и с Шекспиром себя ощущать на равных,

---

* Измайлов Н. В. Из истории пушкинского текста: «Анчар, Древо яда».— В сб.: Пушкин и его современники, вып. XXXI—XXXII, с. 13—14.

но и доктора Ферша услышать, создав легенду, точную в частностях и вызывающе альтернативную в главных решениях.

Но Пушкин был прочтен как философ, осуществляющий свои раздумья о теме рока вне жизни, на Олимпе, воздвигнутом им в Малинниках. И безжалостность, пожалуй, заключалась не в отказе выражать традиционное сочувствие «рабу» — сочувствие, практически ни к чему не обязывающее, а в непременном желании включить поэта в замкнутый круг мыслителей посолиднее. Зато с порога отметался бедный Ферш-Фурш: он непригляден и неказист.

Источники «Анчара» продолжали искать. Всплыло имя английского драматурга Кольриджа. Появились и новые имена. «Комплекс материалов, ...легших в основу дошедшей до Пушкина легенды, многосложен и требует особого исследования,— писал Д. Якубович.— Обратим здесь внимание, что Пушкин мог натолкнуться среди других известных ему источников на использование образа древа-яда в мелодраме известного английского драматурга Джорджа Кольмана» (Якубович Д. Заметка об «Анчаре». Литературное наследство, 16/18. М., 1934, с. 872). И далее доказывалось: Пушкин и Джорджа Кольмана знал. Мы, интеллигенты XX века, делали Пушкина подобным себе: он гуманист, потому что он жалеет умозрительного «раба» или мучительно размышляет о высочайших материях. Он читает французские и английские книги: Байрона, Мильвуа, Кольриджа, Кольмана или Дарвина — дедушку основоположника дарвинизма и, стало быть, человека из почтенной семьи (на возможность знакомства Пушкина с поэмой Дарвина «Ботанический сад» указал Я. Лесной, видимо, все же считая, что в общество одного гения непременно должен войти и какой-нибудь другой гений или хотя бы предок гения). И восторжествовал «наш Пушкин». «Наш», такой же, как мы, но пограндиознее каждого из нас. Монументальнее. А Ферш? Ферш был забыт окончательно.

За Ферша вступился Д. Благой. Фигурка разбитного хирурга, всплывшая на страницах его статьи об «Анчаре», сообщила многолетним разысканиям оттенки долгожданной человечности. Д. Благой предлагал искать истоки «Анчара» в русской общественной мысли и журналистике. Он выступил в защиту описанного в «Анчаре» раба, стремясь категорически подчеркнуть: Пушкин создал антикрепостническое и антимонархическое произведение. «Анчар» в трактовке Д. Благого предстал как политический памфлет, как обвинение, брошенное царю. А дискуссию об источниках стихотворения было предложено прекратить: все, что необходимо найти, уже найдено (а откуда к Пушкину пришло зловещее название дерева яда, было, видимо, сочтено несущественным: пришло — и пришло!).

Два года спустя Д. Благому возразила В. Боголюбова: «...В заметке Фурша нет названия «анчар», дважды упоминаемого в тексте стихотворения Пушкина... Нет названия «анчар» и в других описаниях этого дерева, появившихся в XVIII веке. Представляет-

ся совершенно невероятным, чтобы Пушкин мог вдохновиться сообщением Фурша...» *. Но откуда же тогда было взято заколдованное имя «анчар»? Пушкин академизировался. Если у Н. Измайлова он рисовался философом рока и власти, а у Д. Благого — смелым и хитрым памфлетистом, обошедшим своего державного цензора, Николая I, то теперь он стал фундаментальным ученым. Раньше он читал Байрона, Мильвуа, Кольриджа, Кольмана и Дарвина; теперь ему предстояло познакомиться с французским ученым по имени Jean-Baptiste-Louis Leschenault de la Tour, который в 1810 году написал трактат под названием: «Mémoire sur Strichnos tiente et l'Antiare toxicaria, plantes vénéneuses de l'île de Java, avec le suc desquelles les indigènes empoisonnent leurs flèches...». Лешено «умер в 1826 году, завоевав широкую популярность в ученом мире своими многочисленными ботаническими трудами...». И возникает «предположение, что Пушкину был известен рассказ Лешено... Можно с большим вероятием предполагать, что замысел поэта возник и формировался под влиянием рассказа ученого...» Но самое интересное: в середине двадцатых годов на Яве вспыхнуло национально-освободительное восстание. О «яванской войне» много писала русская пресса. «Трудно предположить, чтобы Пушкин не знал о восстании на Яве...» И вывод: к «Анчару» надо «прежде всего подходить как к стихотворению на яванскую тему, написанному в яванском духе...».

А между тем оставалось сделать один-единственный шаг, простой, бесхитростный: демократизм поэта надлежало увидеть как *реальность*. Как собственное его *социальное поведение*. Как умение прислушаться к тому, о чем толкуют вокруг. Вмешаться в споры толпы. И протянуть руку отверженному: недаром же любимец Пушкина Моцарт протянул руку нищему, слепцу-скрипачу. Создавая «Анчар», Пушкин поступил «по Моцарту». Но мы, сочувствующие выходке этого светлого гения и в любой момент гораздые дружелюбно похлопать по плечу безымянного скрипача, не узнали его, когда он предстал перед нами как реальное лицо. Под именем Ферша. И оттолкнули его: изложению истории изучения стихотворения Пушкина мне хотелось бы придать не узко академический, а более широкий, общественно-нравственный характер, снова утверждая, что история литературы нравственна в основе своей, и, может быть, наиболее нравственное в ее изучении — обнаружение духовной кооперации людей, друг от друга далеких и на первый взгляд друг другу не равных.

И кстати, почему было решено, что название «анчар» в журналистике не упоминалось? Упоминалось, и оттуда-то и почерпнул его Пушкин; но ученые, увлекшись спорами, как-то не заметили очевидного.

В IV, апрельском номере журнала «Благонамеренный» за 1818 год — журнала бойкого, веселого, доскребающего остатки

* Боголюбова В. Г. Цит. соч., с. 311.

плескавшейся по Европе молвы, но и в то же время относящегося к ее фиоритурам и со скептической настороженностью,— появилась анонимная заметка. Бл. 1818. № 4.

Доктор Горсфильд (Horsfield)... сообщает новейшие известия о славном ядовитом дереве boon upas называемом, из которых видно, что Хирург Голландско-Остиндской компании *Ферш* сочинил нелепую сказку, уверив нас, будто в окружности оного на 10 или 12 миль не растет ни дерева, ни травы, и будто для собирания с него яду посылаются обыкновенно осужденные на смертную казнь преступники, из коих остающиеся в живых получают прощение. Правда, что на острове *Ява* растет дерево, называемое *Ангар,* которото яд, попавшись в самую легчайшую рану, скоропостижно умерщвляет; но оно стоит посреди лесов, окружено кустарниками и растениями, и на оное можно влезать без малейшей опасности. Только мгновенно после того, как оно бывает срублено, воздух наполняется ядовитыми испарениями. Яд находится в коре, которая так много имеет соку, что в короткое время можно наполнить оным целую чашку. Впрочем Голландские солдаты нашли против него в рвотном особенного рода корне противуядие, которое будучи употреблено во время, всегда почти спасает жизнь зараженного.

Заметка была напечатана в разделе «Новые изобретения, открытия и т. п.», звучала она укоризненно: дока-доктор посрамлял выдумщика-хирурга, позитивное знание опровергало легенду.

Читал ли Пушкин заметку? Читал! Журнал открывался стихотворением Дельвига, посвященным поэту; а в следующем, V номере в числе подписавшихся на «Благонамеренный» были названы «их Благородия: Вильгельм Карлович Кюхельбекер... Барон Антон Антонович Дельвиг». Стихи самого Пушкина вошли в очередной, VII номер журнала.

Сказать, что Пушкин не прочитал про анчар (явная опечатка: «Ангар»), можно, только приписав поэту высокомерное отношение к суете повседневных толков, которое свойственно нам, людям, прошедшим школу последующего просвещения, но никак не ему, воспитанному в традициях диалога разнородных культур: книжной и другой, становящейся, не скованной догмами. Да и с чисто реальной точки зрения: Пушкин самовлюбленно читает в журнале стихи, которые посвящены ему, но далее он не перелистывает ни страницы? Кюхельбекер и Дельвиг, подписавшись на журнал, не дают его почитать Пушкину? Словесные совпадения написанного десять лет спустя стихотворения с журнальной заметкой случайны? Нескладно!

В «Анчаре» — заступничество за глас, голос молвы; защита того, что успели сочинить о диковинном древе путешественники в дальние страны — фантазеры, мистификаторы, интриговавшие публику, из уст в уста передававшие слух о парадоксальном растении. То, от чего уже лет десять отмахиваются как от нелепости, от забавы непросвещенного простонародья, Пушкин кладет в основу серьезнейшего рассуждения о совести и о власти человека над человеком. А Ферш сыграл в творчестве поэта ту же роль, повторяю, которую нищий скрипач сыграл в жизни Моцарта. Впрочем, не в одном голландском хирурге суть дела: кто-то слушал хирурга так же, как кто-то внимал игре нищего скрипача; ему ве-

рили или не верили. И легенда бродила по свету, объединяя людей: Ява — Копенгаген — Лондон — Санкт-Петербург. И — Малинники: леса, озерки, болотца родимой Руси, Тверская губерния. «Творческая история», «литературные источники» — говорим мы; и в терминах наших — книжность людей, из кругозора которых изъят голос улиц. Он слышен лишь, так сказать, акустически. Но он не воспринимается как что-то эстетически существенное и социально содержательное. Однако для Пушкина, видимо, идеологическая жизнь строилась по совершенно иным параметрам.

Долгими были поиски источников стихотворения Пушкина, разными его толкования: оно славило силу и разум, оно обращалось в памфлет, в нем находили яванскую тему. Возможны и новые интерпретации, и Ферш да Горсфильд помогут и здесь: легенда-то пришла к Пушкину уже посрамленною.

Но легенда — детище молвы. Легенды альтернативны, свободны. Однако как бы ни были различны легенды по фабуле и какие бы решения ни допускали они, у них есть своя, священная проблематика: легенда всплескивается там, где совесть общества пробуждается, испытывает беспокойство и ищет выхода в слове.

Герои легенды обостренно совестливы или цинично бессовестны; в ходе повествования они обретают совесть или утрачивают ее; в общем, что-то происходит с их совестью. Причем совесть в легенде строго ориентирована социально: подвергается испытанию совесть или приверженца религиозного верования, или преобразователя государства, или обобщенного носителя верности, преданности, долга, любви. Легенда монопроблемна, и проблема совести всецело заполняет ее.

Ферш был подмастерьем, а Пушкин был мастером. Дело подмастерья — изготовление заготовок, и Ферш с блеском выполнил свое предназначение: на обрыве сценической площадки, на сходе земли и неба он водрузил диковинное дерево, красочно его расписал, расставил поодаль фигурки казнимых ядом преступников и их судей. Молва откликнулась: в толках об анчаре ощущались нравственные потенции невиданного размаха, и народ не безмолвствовал. Но все же проблема совести в хитросплетеньях молвы лишь едва вырисовывалась.

Легенда пришла к Пушкину обремененной подробностями, толками, претензиями на достоверность. Но географические ориентиры, хронологические обозначения и ботанический антураж были устранены. Легенда перешагнула через ботанику, а проблема совести была извлечена из побасенок путешественника-хирурга.

Если бы можно было нарисовать эмблему легенды, жанра легенды вообще, нарисовать надо было бы условное сердце. Отверстое, как бы исторгнутое из груди,— такое, как в «Пророке» у Пушкина или у Горького, в легенде о Данко. Мир легенды кровоточаще открыт; легенда принципиально обращена вовне, к миру: гляди и решай! Она вопрошает: «А Ты?..» И Ты для легенды универсально: Ты Николая I и Ты последнего крепостного, Ты како-

го-нибудь ретрограда-сенатора и Ты декабриста. И строится легенда не как вопрос *заданный*, а как вопрос *задаваемый*, преследующий человека (он не индифферентный *читатель*, а заинтересованный *свидетель* легенды, потому-то она и сценична, живописна, словно перед глазами разыграна). Легенда должна сопутствовать нам, как однажды потрясшее нас видение.

Да, Пушкин всего лишь очистил жанр, скрытый во всеобщем многоглаголании: был воссоздан мир, где люди подчинены стратегической целесообразности. В нем нет лжи: царь не обманывает раба, как обманывала своих однонощных гостей лермонтовская царица Тамара. Мир «Анчара» упорядочен и правдив, но нищенски скуп духовно: видимо, Правда еще не Истина. И в нем чего-то томительно не хватает. Он циничен. Он обременен пустотой: бездушен, безводен и бессловен; царь безмолвствует. Пушкин расширил пространство, на котором разворачивается угрюмое сотрудничество царя и раба, и продлил время действия.

И еще: Пушкин легенду русифицировал. Кстати, заведомо русские «лыки», на которые рухнул, умирая, поверженный раб,— не для рифмы, как полагал Лев Толстой. «Лыки», может быть, и шутка, арзамасское озорство; но эта тверская, верхневолжская деталь, неведомо как оказавшаяся в восточной пустыне,— и серьезнейший индикатор русификации: «издавна производят обильный торг л ы к а м и, лукошками и лаптями» жители микроимперии, села Горюхино, такого русского, что дальше и некуда. Но русифицирован был не только сценический реквизит легенды; отчетливо русифицирован прежде всего сам образ Поэта, упрямца-рассказчика, толкующего свое вопреки данным ботаники.

Имея дело с такими проблемами, как проблема совести, невозможно, конечно, говорить о чьей бы то ни было инициативе, индивидуальной или национальной. Но сошлюсь на общее место: на общепризнанную совестливость русской литературы XIX столетия, на вечное присутствие в ней встревоженной совести, жаждущей и томящейся,— черточку, смею думать, барочную, ибо критерии совестливости рождаются и обретают существенность именно в артели, в семье, при постоянной угрозе утраты близкого человека и в ожидании появления еще безгрешного новорожденного.

Открыто развивая чужие мотивы, Пушкин, естественно, и свои собственные развивает. Он автоцитатен. Новое выступление помнит о прежнем, вступает с ним в диалог; и «Анчар» контрастно соотносим и с созданным двумя годами раньше «Пророком», и с последующими произведениями поэта, в которых он отзывается и порою шутливо перефразируется.

Что сделал серафим с новообращенным пророком? Пробудил в нем совесть, как бы родив его наново странными родами, где мучается не рождающий, а рождающийся.

Духовной жаждою томим,
В п у с т ы н е мрачной я влачился...

И:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной...

Анчар вырос, может быть, там же, где когда-то встретились серафим и пророк; реванш зла — древо яда. На концах стрел устремился яд к соседям царя, и каплями разбрызгался он по произведениям Пушкина: не из пустыни ли залетел яд к Сальери? К аптекарю в «Скупом рыцаре»? И не из пустыни ли доставили его красотке-царице, пожелавшей извести соперницу в «Сказке о мертвой царевне...» и пославшей к ней с ядом рабу-чернавку? Та царица, разумеется, пародийно легкомысленна, кривляка она:

И царица хохотать,
И плечами пожимать,
И подмигивать глазами,
И прищелкивать перстами...

А царь-отравитель — деловой человек, и он не хохотал, не подмигивал, а властным взглядом воззрился вдаль. Но оба они отравители были.

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

И молва трезвонить стала:
Дочка царская пропала!

Что ж, разное трезвонит молва, и все больше о чем-то сомнительном, недостоверном; до реальности ей далеко. Но так ли уж далеко? Легенды могут нести в себе вздор, но совесть-то, она же реальна?

А деловой мир «Анчара» пустынно бессовестен.

Легенда была подхвачена в толпе и спасена от гибели, которая надвигалась на нее со стороны факта, грозящего убить легенду; свободу слова убить, ибо свобода слова с легенды и начинается: люди сходятся вместе, вольно толкуют новости, разносимые ими из края в край. Они испытуют совесть свою, легче становится жить. Но:

Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран.

(«К морю»)

Просвещение дает одни знания, отнимая другие. И нет места для «нелепой сказки» в царстве доктора Горсфильда, помавающего ортодоксальной ботаникой. Оно тиранично. И в 1830 году, в «Герое», продолжая оборонять право людей на легендотворчество, скажет поэт знаменитое:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — нет,
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.
Оставь герою сердце; что же
Он будет без него? Тиран!

Опять: тиранство, вырастающее там, где легенда вытесняется, самодовольно попирается сердце людское. А сердце одного, Я, всегда ищет союза с мятущимися сердцами *Других*. Другого: сердце сердцу весть подает, не любить оно не может. И совестливым сердцам нужен словесный беспорядок легенд — теснимых, гонимых рационалистическим просвещением.

Мечты поэта,
Историк строгий гонит вас!

XIX век у Пушкина явлен как «век железный» («Разговор книгопродавца с поэтом»).

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы,—

зло скорбел в «Последнем Поэте» друг Пушкина Баратынский. «Анчар» защищает «поэзии ребяческие сны» от прагматического, функционального истолкования; и маленькая заметка в говорливом журнальчике позволяет увидеть: поэт встал перед выбором между фактом и совестливой правдой легенды. Он демонстративно выбрал легенду — образ мышления, который ни «просвещенье», ни «тиран» признать не считали благоугодным.

Бюрократическая администрация, как известно, реагировала на «Анчар» настороженно, хотя крамолу искала она в тексте стихотворения, а не в самом событии его появления. Кончилось же тем, что в 1832 году, «17 февраля, Бенкендорф преподнес Пушкину от имени царя многозначительный подарок: только что вышедшее в свет «Полное собрание законов Российской империи».

«Смысл этого подарка,— пишет Д. Благой,— многозначительность которого усугублялась тем, что в «Собрании законов» были, между прочим, полностью воспроизведены и приговор по делу Радищева и приговор по делу декабристов, не мог вызывать никаких сомнений. Поэт подчеркнуто призывался к строгому и неукоснительному соблюдению царских законов, причем как бы давалось

и наглядное предостережение, напоминалось, куда это несоблюдение ведет. Намек был слишком очевиден и слишком грозен» *. Но, печатая «Анчар» в 1832 году, Пушкин законов не нарушил: легенда была напечатана в «Северных цветах» с разрешения обычной цензуры, закон был соблюден поэтом неукоснительно. Нарушено же было лишь обещание предварительно, до опубликования показывать написанное лично царю. И дарование поэту «Полного собрания законов Российской империи» представляется мне актом более значимым.

Закон — слово, высказывание, обладающее максимально достижимой для смертного ясностью. Непреложностью. Лицом к лицу встали два противоположных, разнородных типа оценки действительности: рационализм монархического закона и совестливость легенды. Столкновение действительно было многозначительным, но мы имеем дело не с многозначительностью *намека*, а с многозначительностью *симптома*: судить по закону, судить по совести — народное сознание издревле видело здесь разделение, разрыв. Видел его и Пушкин: царь (князь) из «Анчара» не нарушил законов своей державы, распорядительный стратег, он, видимо, был и не лишенным сурового либерализма юристом. Но он как-то забыл о совести. И как раз здесь он был современен и Пушкину, и реальному обер-функционеру империи.

Империя стабилизовалась. В течение пятнадцати — двадцати лет, отделявших Отечественную войну от начала тридцатых годов, она окончательно сформировала свой стиль государственной жизни. Свой облик. Свою *поэтику*, ибо поэтики не может не быть там, где существуют идеологически осознанные отношения между людьми. Государство дало свою оценку *прошлого*: оно могло гордиться блестящим трудом — написанной под его эгидой «Историей...» Карамзина. Словом, обращенным им к *будущему*, были памятники, монументы — гранитный, бронзовый монолог, с которым государство обращается к последующим поколениям. А трактовка государством *настоящего* выражается прежде всего в законе. И этот закон был создан. Отлит в тридцать два тома. Их и вручили поэту; на поединок, на дуэль императору идти было бы не к лицу; но он проницательно усмотрел в легенде повод для... жанрово-мировоззренческого поединка — поединка совести и закона. Поэту, создателю будоражащих совесть легенд, преподнесли то, что кодифицировали юристы.

И Пушкин вызов принял: от дуэлей он не отказывался.

Многотомный историографический труд. Многотомный закон. Монумент.

Открытый образ жизни с присущей ему вольностью суждений, текучестью мнений исчерпывался. Драма таилась в «железности»

---

* Благой Д. Д. «Анчар» Пушкина.— В сб.: Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию. М., АН СССР, 1956, с. 115.

монологического мышления, теснящей открытость хотя бы в тех ее формах, когда самодержец всероссийский мог всенародно пререкаться со спившимся священником или с набивавшейся в придворные прачки девицей.

Сохранить в подобных условиях верность заветам открытого образа жизни. Не дать спровоцировать себя на монолог. Не вступать в пререкания с III отделением, чиновникам которого, может статься, как раз и хотелось, чтобы поэзия заговорила с ними на их языке. Пусть *о другом*, но не *по-другому* — неуловимо, невнятно. Более того, выявить нестабильность громады, сложившей и свою историографическую концепцию, и свои законы, и монументы отлившей. Заставить *ее* заговорить. *Ее* понудить к диалогу.

Отсюда у Пушкина — движущиеся статуи. И законы, оказывающиеся бессильными перед человеческим порывом, капризом, милостью, вспышкою чувства. И история, достоверность которой сомнительна настолько же, насколько сомнительна претензия любого всеохватывающего слова о мире и человеке. Статуи движутся. История населена самозванцами: от папессы Иоанны до Емелюшки Пугачева (впрочем, они опознанные, разоблаченные самозванцы, а кто знает, сколько подвизалось в истории самозванцев неузнанных?). А законы... В «Борисе Годунове» они становятся поводом для пьяного вымогательства, в «Истории села Горюхина» — забавой, потехой, своего рода предметом выразительного чтения. «Грозные предписания следовали одно за другим. Староста читал их на вече, старшины витийствовали, мир волновался, а господа, вместо двойного оброку, получали лукавые отговорки и смиренные жалобы, писанные на засаленной бумаге и запечатанные грошом». Непреложный закон попадает в реальность. Его строгое писаное слово окунается в стихию толков. Здесь его обращают в слово устное, значительно более зыбкое. Начинается витийствование, ораторствование. Порядок закона и неупорядоченность живой жизни сталкиваются. И императивное слово порождает не материальные какие-то ценности, которые оно вожделеет создать, а некие контрслова. И этот обмен словами неожиданно и оказывается *содержанием* жизни людей — досадным для одних, необходимым для других, хитроумно обороняющихся от закона. И попади непобедимый владыка из «Анчара» в Нижегородскую губернию, в село Горюхино, плохи оказались бы его дела: сорвалась бы блестяще задуманная тактическая операция, все утонуло бы в краснобайстве Архипа Лысого и его многоглаголющих односельчан.

Но «Анчар» страшен потому, что там нет... слов: характерно, что прямая речь царя (князя) от черновика к черновику устранялась. Речь есть: речь безмолвного взгляда. А слов нет. И князь и раб немы: они могли бы обойтись без языка. И раб соединяет в себе черты безмолвного робота с прорезывающимися на его лице фальсифицированными чертами распятого бога, проявляющимися за минуту до смерти:

И пот по бледному челу
Струился хладными ручьями...

И властелин машиноподобен: рассчитал выгоду, которую он может получить от каприза природы, взглянул. А наутро стрелы прочертили свои траектории в знойном мареве пустыни, а полет стрелы — продолжение вгляда человека, выстрел от взгляда произведен, и взгляд как бы содержит его в себе («убийственный взгляд»). «Анчар» — о людях без уст и без слуха. О взглядах. О безмолвии мира, где слова не нужны. Ни слова не скажет и Петр Великий в «Медном Всаднике», но там, правда, он не только величествен и страшен будет, а еще и царственно смешон, ибо не может не быть смешон человек, что бы то ни было про-глядевший, за чем-то не-до-глядевший, чего-то не пред-видевший: бог империи, кумир ее, изваяние, безмолвно скачущее на бронзовом коне вслед за бегущим безумцем — чиновником. И смех, и грех. И страх тоже, конечно. А с появлением слова страх начинает исчезать: назвав явление, давши ему имя, люди обретают власть над ним, и силу этой духовной власти ощущал Гоголь, но ее было мало, было недостаточно для скептика Лермонтова. У него, напротив, называние вещи, явления природы или общественной ситуации, дарование им имени чревато ошибкой, созданием иллюзии с ее последующим непременным крушением.

Легенда в творчестве Гоголя станет началом универсальным: Украина, Малороссия, под его пером рисуется чем-то таким, что и Яву превзойдет путаницей диковин; а современный писателю Петербург в свою очередь оказывается полным событий, любое из которых может образовать легенду. Причем это не легенды даже, ибо ни один жанр у Гоголя не дорастает до стабильного состояния. Это какие-то разрозненные компоненты легенд. Эмбрионы жанров: слова, причем слова, распадающиеся на отдельные звуки и буквы. Вспомним, например, что в основе всех злоключений героев «Ревизора» лежат два словесных сообщения: одно — письменное, заключающееся в полученном городничим письме его приятеля Чмыхова, а другое — устное; два одинаковых человечка, Бобчинский и Добчинский, дружно сказали знаменитое «Э!». И жесты, мимика, бессчетное число гримас гоголевских героев. А жанр-то начинается именно с жеста. С выражения лица человека. И творчество Гоголя словно еще не знает о том, что на свете существуют жанры; известно лишь то, что мир наполняют жесты, гримасы, ужимки, взгляды и сопровождающие их междометия, звуки, клички и прозвища: пред-жанры, пра-жанры. Герои Гоголя сплошь какие-то подставные лица: Хлестаков — подставное лицо, замещающее ревизора; мертвые мужики — подставные лица, замещающие живых мужиков. Унтер-офицерскую жену секут вместо другой бабы, а бурсак Хома Брут колотит поленом безобразную старуху, в виде которой предстала перед ним красавица панночка; старица

замещает девушку, девушка — старицу; а сам Хома Брут, приняв имя римского республиканца, убийцы Гая Юлия Цезаря, как бы замещает его, потому что, принимая имя жившего до нас на земле человека, святого или героя, мы берем на себя обязательство идти их путем, быть их наместниками. И окажись один из таких героев в положении раба из «Анчара», он не подверг бы сомнению ни факт существования легендарного древа, ни суть бессловесного приказания. Условия игры были бы приняты; но раб долго расспрашивал бы у встречных баб дорогу в пустыню, кружил бы, блуждал бы, стократ осеняя себя крестным знамением, и наконец встретивши где-нибудь на пути егозливого черта, ухитрился бы послать его в степь вместо себя, таким образом искусив самого искусителя. И спасти совесть свою. Впрочем, интерес самого рассказа о таком путешествии возобладал бы над его фабульным «смыслом», ибо роль словесного плана, его идеологическая функция в произведениях Гоголя форсируется: и кинжал, о декоративной бесполезности которого гневно скорбит Лермонтов, важен здесь как раз «отделкой золотой», связующей его с основами жизни. С землею прежде всего: рождает-то золото именно она — неприглядная, черная и бесформенная.

Но произошло то, что произошло: на глазах у всех современников, журналистов, поэтов и лиц, подвизавшихся на службе в жандармском корпусе, Пушкин подхватил ходячую легенду, уже, казалось бы, опровергнутую. И вопреки трезвому голосу специалистов создал он свою версию этой легенды, стихи о рабе и о князе, которому принесен был яд.

А князь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы...

Глава вторая

ОСЛЕПЛЕННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ. ЧУТКИЙ «ВОЖАТЫЙ». ПОХОЖДЕНИЯ БЛУДНОГО НОСА

Пушкин создал «Анчар»; молва постояла за свою правду. И та же неутихающая словесная стихия, преломленная сквозь журнальную сенсацию, вытолкнула на улицы столичного города Санкт-Петербурга майора Платона Ковалева, гоняющегося за собственным носом.

«...Русские журналы охотно давали место панегирикам носу, в которых... выяснялось огромное значение носа для человека» *,— писал В. Виноградов, прочерчивая линию, ведущую от Стерна

* Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма.— В кн.: Виноградов В. В. Избранные труды. М., 1976, с. 8.

через русскую журналистику к Гоголю. Изыскания Виноградова были дополнены Ю. Манном, и сделанное двумя исследователями остается лишь дорисовать, уточнить.

«Искусство *водить за нос*, как известно, очень уже старо и во всякое время употребляемо было всегда удачно: но искусство *делать носы* (Ринопластика) очень еще ново, и по истине не столь легко, как первое»,—

каламбурил «Благонамеренный» (1818, № X, с. 97). Дебатируя тему о ринопластике, молва подлаживается к научной информации, но она не может до конца сохранить респектабельного, нейтрального тона. Она иронизирует над собой, и, в частности, она отчаянно, напропалую каламбурит (к каламбурам располагает уже само звучание и написание слова: «нос» — «сон» — «сан» — «сын»).

Но весь поток «носологической», по выражению В. Виноградова, литературы являлся лишь ответвлением от потока более широкого и более бурного — литературы, трактовавшей *о лице человека*: об утратах различных частей лица; о странных преимуществах, обретаемых вследствие этих утрат, и о регенерации утраченного. Речь шла о том, чем обладает *каждый* человек: о лице, о теле, а подспудно — и о совести, ибо диковины трактовались как наказание за что-то или как торжество справедливости, утверждение мудрости.

«Благонамеренный» демонстрировал публике хромых, слепых или ослепших на один глаз, кривых. Сообщались ошеломляющие новости:

В Китае многие отшельники лишают себя добровольно зрения и говорят в свое оправдание: «Мы запираем две только двери от любви, а отворяем тысячу для премудрости».

Или:

Кривой побился об заклад с зрячими, кто из них более видит... *Я выиграл,* сказал кривой: *я вижу у тебя два глаза, а ты у меня только один.*

Сообщалось о математике Сондерсоне, который лишился зрения «в самом еще младенчестве», но впоследствии читал превосходные лекции в Кембридже. И тут же:

Спросили у одного хромого, который определился в пехоту и отправился к армии, для чего же он не пошел в кавалерию. *Я иду на войну не с тем, чтобы мне ретироваться или бежать,— отвечал он.*

(«Благонамеренный», 1819, № XVII, с. 306—307)

Рассказывалось о французском аббате, который «был горбат и первый смеялся над своим горбом». Далее следовали отважные философические построения о красоте как свидетельстве присутствия в человеке божеского начала, и об уродстве, сопрягающем его с дьяволом.

Все это длилось на протяжении долгих лет, замыкаясь в рамках бесхитростных анекдотов о слепцах-китайцах, сверкая простенькими философемами о боге и дьяволе или развертываясь в прозаические повести или стихотворные притчи.

«Что у тебя, брат, глаз завязан?»
— За шалость я свою наказан.—
«Как?» — Отличиться захотел
И окривел.
«Каким же образом?» — Стрелялся,
Да вот без глаза и остался.

Выяснилось, что незадачливый стрелок, англичанин, лишился глаза на дуэли из-за собственного легкомыслия.

Теперь мне пистолет чудеснейший попался!
Звал Джона я опять; но нет, плут отказался.
Не знаю, как отмстить, скажи, брат, научи,
Что делать мне теперь? — «Что делать?
Глаз лечи
Да и пожалуй-ста молчи».

(«Стрелки».— «Благонамеренный»,
1826, № VII, подпись: И. *)

Журнал, будто стремясь компенсировать безжалостность, с которой на его страницах была развеяна «нелепая сказка» об анчаре, расточал истории, достоверность которых была сомнительна не менее, чем достоверность существования древа яда. Китай, Франция, Англия — мир гремел костылями, храбро воззрившись в черную пустоту слепыми глазницами, шел вперед по трактам истории. Создавался заведомо условный литературный ряд свободных и неприхотливых россказней. И слово в нем не несло практически никакой прагматической нагрузки: повествуя, например, о достаточно мифических китайцах, журнал был неизмеримо далек от того, чтобы рекомендовать россиянам ослеплять себя во имя приобщения к мудрости или удерживать их от столь эксцентричных деяний. Метафора, уподобляющая глаза, очи окнам или вратам, а все лицо — дому; антитеза любви и отрешенного знания — это и было фактическим содержанием побасенок и притч. Социально значимо было то, что на всю эту «болтовню» не было никакой управы. И можно быть лишь бесконечно благодарным людям, тащившим на страницы журналов подобные нелепости и анекдотцы: не будь их, мы не знали бы, *о чем говорила*, о чем толковала пушкинская эпоха.

Притворно хромающий Грушницкий, мальчик-контрабандист, симулирующий слепоту; рассуждения Печорина об антипатии,

---

* В «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова (М., 1956, т. I, с. 399—400) указаны два автора, печатавшиеся в двадцатые годы в «Благонамеренном» за подписью «И.»: Ал-др Ефим. Измайлов («Благонамер.», 1819—20-х гг.) и Пав. Лукьянович Яковлев («Благонамер.», 1825).

которую он испытывает к телесно ущербным людям, ироническое цитирование им Библии — все это уже знаменовало *конец, завершение* периода развития литературы, заполненного, в частности, отмеченными В. Виноградовым и Ю. Манном кривотолками о носах и, шире, беспрестанными вариациями на тему утрат и регенераций какой-либо части лица, тела. А Пушкин и Гоголь оказались на *высшем пике* периода — за прозрачной стеною какою-то, сквозь которую уже в сороковые годы можно было видеть ряд странных поступков их героев, но нельзя было догадаться о смысле, вкладываемом писателями в эти поступки.

Телесные метаморфозы, происходящие с героями Пушкина, восходят к поэтике и к мироощущению культуры, нашедшей в творчестве его свое завершение: ослепления и прозрения; утрата глаза, окривение; отрезывание языка, носа... Мир полон чудес. Та или иная часть тела обретает независимое от целого самостоятельное существование («Царь Никита и сорок его дочерей»). Утраченного нельзя купить ни за какое золото («К кастрату раз пришел скрыпач...»). А в «Руслане...» независимо от тела живет голова витязя. Она уже отсечена волшебным мечом, но Руслан продолжает терзать ее.

Вблизи осматривая диво,
Объехал голову кругом
И стал пред носом молчаливо;
Щекотит ноздри копием...

Голова чихнула. Проснулась. Начался странный бой: бой Руслана, тело которого как бы удвоено (он же на коне!), с растущим словно бы прямо из земли обрубком. С головой. Руслан побеждает. В трофеи ему достался меч. Руслан

Его схватил и к голове
По окровавленной траве
Бежит с намереньем жестоким
Ей нос и уши обрубить...

А голова-то и без того исколота, изрезана, и язык у нее копьем пронзен. А тут еще — «нос и уши обрубить...». Но кончилось миром.

Однако отсечения, рассечения и чудесные регенерации продолжают наполнять поэму. Трусишка Фарлаф, склонившись над уснувшим Русланом,

Тихонько обнажает меч,
Готовясь витязя без боя
С размаха надвое рассечь...

Он, Фарлаф,

Герою в грудь рукой презренной
Вонзает трижды хладну сталь...

Но герой оживает: мертвую воду попеременно с живой проливает на него волшебник-старец.

И бодрый, полный новых сил,
Трепеща жизнью молодою,
Встает Руслан, на ясный день
Очами жадными взирает,
Как безобразный сон, как тень,
Пред ним минувшее мелькает.

Здесь уже угадывается «Пророк». А в IX «Подражании Корану» («И путник усталый на бога роптал...»):

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось...
И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают;
И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

Тлению противопоставляется регенерация. Тело оживает. Тело может удваиваться, и простейший пример тому — бессмертные пушкинские кони. Человек на коне — кентавр. Смерть коня влечет за собою смерть всадника («Песнь о вещем Олеге»). Странно продолженное конем бронзовое тело Петра Великого вскачь несется за обезумевшим канцеляристом.

Двое да будут одна плоть! Тело предка живет в потомке. Пушкин постоянно вспоминает про Ибрагима Ганнибала; он бравирует текущей в нем африканской кровью. Извлекая из рассуждений Пушкина о его родословной чисто идеологическую сторону, мы все же превращаем реальную, живую воду в химически чистое H_2O. Но в генеалогических построениях Пушкина при всем их аристократизме по-народному ощущалась жизнь множащегося в пространстве и протяженного во времени *тела* — тела его предков, русских дворян и пригретого Петром африканца. Будучи однажды дано человеку, оно обретает продолжение в семье; и отсюда — гибель отца, когда гибнет, уходит из жизни дочь («Русалка», «Станционный смотритель»), жены — в случае гибели мужа («Капитанская дочка»). Отсюда же — радость возвращения утраченного члена семьи, опять-таки своего рода регенерация: все расчленения, разрубания тел в «Руслане...» объединяются историей двойной утраты и последовавшего за ней двойного восстановления status quo. Князь Владимир утратил дочь, Руслан — жену; после долгих злоключений каждый из них обрел свое, жену и дочь в лице Людмилы. И регенерация, воскрешение семьи состоялись так же, как состоялось воскрешение Руслана. Сродни всему этому и странные замены: языка = жалом змеи, сердца = углем в «Пророке», стихотворении, полном рассечений, происходивших словно бы на гра-

ни яви и сна. И присущее жанру сказания видение мира, явленное Пушкиным в «Пророке», было бы неточностью возводить *непосредственно* к мифу. К Библии. К классике. Между мифом и произведением Пушкина стоит *его* время. И «Пророк», читаемый нами исключительно патетически, будучи спроецирован на фон современной поэту журнальной разноголосицы, обретает и новые нотки: восходя к торжественному мифу, он в то же время смыкается и с нескладными притчами о мудрости, обретаемой после преображения тела человека, его изуродования. А резкое сужение диапазона, в котором вскоре стало рассматриваться тело и лицо человека, отчетливо видно в лермонтовском ответе Пушкину, в «Пророке» Лермонтова: стремясь осуществить принцип суда по существу, поэт отбрасывает, игнорирует все трагикомические телесные метаморфозы, происшедшие с пророком Пушкина. Его пророк вступает в единоборство с ближними, ограничиваясь сферой разума. Он явно спорит с пророком пушкинским, но вместо задуманного ответа ему, по существу, получается прямо противоположное: игнорирование *существа* дела, ибо радикальные внутренние, духовные преобразования, происшедшие где-то в пустыне с новообращенным пророком, немыслимы без метафорических телесных преобразований. И окажись перед судом Лермонтова мифические китайцы, по свидетельству журнала «Благонамеренный» ослеплявшие себя ради достижения мудрости, молодой поэт отдал бы массу сил тому, чтобы дознаться: что же именно открылось китайцам? И вступил бы с ними в спор. Создалась бы иллюзия полемики. Но на самом-то деле ее не было бы. И между «Пророком» Лермонтова и предшествующим ему стихотворением Пушкина *диалогических отношений нет*. А собеседником Пушкина, сумевшим продолжить его, заговорив с ним на родственном художественном языке, стал прежде всего Гоголь. Он оказался в силах сделать с Пушкиным то же, что Пушкин делал с другими. Порою Гоголь читал Пушкина фразу за фразой — ясно же, что именно так, фразу за фразой, читал Пушкин и трагедии Шекспира, и «Историю...» Карамзина, и менее именитых современников. Пушкин переиначивал их, Гоголь — Пушкина. Он воспринимал Пушкина по законам молвы: сказанное одним находит продолжение у другого, и при этом нет попытки опровергнуть предшественника. Но есть понимание жизни как непрерывного продолжения какой-то идеи, развития ее. Применения ее к различным ситуациям, от самых обычных до сногсшибательно экстравагантных. Художественное слово при таком понимании жизни подчеркнуто памятливо. Оно помнит свою родословную, и оно несет на себе следы соприкосновения со сказанным ранее. Гоголь *знал*, что он своего рода побочный сын в историко-литературной семье, которая вырастила Пушкина, и деформации пушкинских образов, их огрубление и снижение были для него чем-то естественным, само собой разумеющимся. А Лермонтов пришел из другой культуры, уже из нашей: ригористически серьезное восприятие легенды стало ее отличительным признаком.

У Пушкина же легенды смотрятся одна в другую, как в зеркало: одна отражается в другой, одна из другой вырастает.

«Руслан и Людмила» — какая-то поэма-кладезь; «Кавказский пленник», «Русалка», «Подражания Корану», «Пророк» и, как заметил еще Н. Сумцов, «Анчар» заложены в наполняющих ее описаниях пиров, странствий, ратных подвигов и ворожбы; будто Пушкин заранее запланировал в этой поэме мотивы, сюжетные линии, образы, которые он впоследствии развернул. На «Руслане и Людмиле» отчетливо видно, как от одной легенды отходит другая, продолжающая ее и в то же время деформирующая.

Созданный одновременно с «Анчаром» пролог к «Руслану...» соотносится со сказанием о древе яда, хотя соотносится контрастно: в пустыне одиноким храмом зла торчит бесплодный анчар, а напротив него появляется дуб — олицетворение семейственного, плодоносящего начала. «Дуб зеленый», а там — «зелень мертвая». В «Анчаре» — «пустыня». В прологе — «лукоморье», берег, брег, соединяющий землю и воду. В «Анчаре» — «тигр», который «нейдет» к проклятому дереву; в прологе — веселая пародия тигра, уменьшенный, одомашненный тигр, «кот ученый», и все-то он «ходит по цепи кругом» дуба. Беду людям несут расчетливый князь и нерассуждающий раб; добро им сулят «тридцать витязей прекрасных», а «с ними дядька их морской». По Ю. Тынянову, трагедия — пародия комедии: «Анчар» и пролог пародируют друг друга. Но «Анчар» патетичен; и ирония едва-едва просматривается сквозь его строки: скажем, мелькает откровенная цитата из журнальной заметочки. А пролог добродушен и ироничен насквозь; аспект, который в «Анчаре» оказался скрытым от нас, здесь открыт: словесный план господствует, и мы имеем дело с лукавою апологией молвы, любующейся силою создаваемых ею образов, знающей: слово ее — непокоренное, свободное слово; и оно вольно рисовать мир как хоровод трансформаций, метаморфоз и оживлений убитого.

Легенда проникает и в «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», и в «Евгения Онегина»; и этот роман базируется на неизменном легендном мотиве разъятого, растерзанного тела, но в специфически барочном его варианте: разъято единое, неделимое *сердце*. Сердце — образ, который культура начала века лелеяла, вероятно, как лучшее свое достояние.

Вспомним: вышедши замуж, уезжает куда-то Ольга, и Татьяна остается одна.

Ее голубка молодая,
Ее наперсница родная,
Судьбою вдаль занесена,
С ней навсегда разлучена.
Как тень она без цели бродит,
То смотрит в опустелый сад...
Нигде, ни в чем ей нет отрад,

И облегченья не находит
Она подавленным слезам,
И сердце рвется пополам.

Трогательный психологический пассаж построен на расхожих образах самой низкопробной с нашей точки зрения поэзии: сестра, родственница героя художественного произведения — голубь, голубка; растерзанное сердце. Все это — из романсов и песенок о разлученных голубках, об игре судьбы.

Завидна мне твоя судьбина,
Невинной, белый голубок!

меланхолически напевал некий М. М. еще в конце XVIII столетия (М. М., К голубку.— «Приятное и полезное препровождение времени», часть I, 1795, № 1, с. 126). Голубок порхал возле возлюбленной поэта, тешил ее. И все это было отнюдь не так нелепо, как ныне повелевают нам считать наш вкус и этикет: не порхали бы по страницам журналов сизые голубки, не сохраняла бы современная поэту массовая культура символического изображения сердца — не было бы и романа «Евгений Онегин».

«Евгений Онегин» кажется очень далеким от «Руслана...»: на смену сказке на темы Киевской Руси приходит роман о современности, населенный узнаваемыми, жизненными героями. Они ощутимы, переживания их достоверны; в романе действуют даже реальные лица, друзья поэта. Откуда бы взяться здесь легенде, и на какой почве расцвести волшебству? Однако и в романе прорисовываются все те же, легендные образы; и видно их происхождение: они нашли приют в ближайшей к Пушкину среде — в сокровищницах массовой культуры, в альбоме или в популярном журнальчике, похожем на дружеский альбом.

Разъятие единого тела — метафора, одухотворяющая сюжет романа; рассечено тело современного общества с трепетным сердцем — Татьяной и не нашедшим к нему пути разумом — Онегиным. Действие развивается. Ум и сердце не могут понять друг друга, двое — стать плотью единой. Единое расчленено. И поверженным лежит в поле у мельницы Ленский, и проклят его умный убийца, и обречена на верность Татьяна. Сердце рвется пополам. Слияния расторгнутого не произошло; но постоянным остается стремление поэта к построению сюжетов с явственно просматривающейся в них метафоризацией расторжения, рассечения тела. И воспитано оно в многоцветных словесных россказнях массовой культуры, которою впоследствии не совсем справедливо пренебрегли.

А в «Капитанской дочке», в прозе, собирательное тело человека вырисовывается еще откровеннее; и то, что в «Евгении Онегине» было преподано как-то элегантно, здесь выступает вещно и грубовато: «Я жил недорослем, гоняя голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками. Между тем минуло мне шест-

надцать лет. Тут с у д ь б а моя переменилась». Те же «голуби», и та же «судьба». Однако голуби — уже не условные романсовые аллегории и судьба — не философическая категория, а всего лишь вступление героя в государственную службу. И вообще первая глава «Капитанской дочки» — какой-то пир тела, рождающего и рождающегося, умерщвляющего и умирающего. «Нас было девять человек детей. Все мои братья и сестры умерли во младенчестве.

Матушка была еще мною брюхата, как уже...» Впрочем, Пушкин останавливается: «брюхо», чрево все-таки только мелькают в «Капитанской дочке», мелькают как образы, напоминающие о явно далекой, ушедшей культуре. Культуре карнавальной? Нет, хотя, разумеется, и Пушкин, и Гоголь помнят о ней. Но суть в том, что она представлена у них уже в отголосках, в отрывках, включенных в иную художественную систему. А для той культуры, в которой Пушкин и его герои ощущают себя сейчас, довольно лица человека, да еще, конечно, руки, рук его. Рука, нос, уста и глаза — этого достаточно для сложной истории о судьбах народных, о судьбе человеческой.

Говоря о красоте лиц и душ в поэзии Пушкина, мы бываем склонны во что бы то ни стало отыскивать в ней какую-то мраморную стабильность. Но красота динамична, эксцентрична и, я бы сказал, не буквальна; возникает она неожиданно, выглядит же причудливо.

И появляется у Пушкина сказочная царевна-лебедь, а очей у царевны даже не два, а три:

Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.

Звезда — третье око, прозревающее высшую справедливость. И крылатая царевна возглавляет галерею красавиц, на лицах которых — незапятнанность совести и свобода, хотя лица эти причудливы.

Твои глаза, конечно, узки,
И плосок нос, и лоб широк,—

пошучивает поэт, мысленно беседуя с девушкой-степнячкой в мадригале «Калмычке». И перед нами — красота *поэтическая*, ибо высказать ее можно лишь *в слове*; а нарисуй, изваяй царевну или калмычку — выйдет буквальная, астрономическая звезда на лбу или же узкоглазая физиономия с плоским носом. Суть же — в иронии, в противопоставлении кочевницы светским женщинам; и красоту ее нельзя портретировать. «А душу можно ль рассказать?» — спрашивал Лермонтов. Пушкин не спрашивал — он рассказывал душу; и образ девушки из степей у него странно соотносится и с его поэмой «Цыганы», и с им же созданным образом... моря, а море-то — это «души предел желанный!»

И поэт откровенно цитирует себя самого:

Прощай, свободная стихия!

Ср.:

Прощай, любезная калмычка!

И:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы...

Ср.:

Мне ум и сердце занимали
Твой взор и дикая краса.

Патетика одного стихотворения заглушается ироничностью другого; но одно в другом явно присутствует: те же укоры просвещению, те же хвалы воле, те же прощальные интонации.

Да, рассказ о лице, лике — рассказ о душе; барокко знает, как обозначить присутствие души в лике, изображение коего, быть может, и не украсило бы вернисажей. Но рядом со странными красавицами и — деформации ликов-душ: в сказках, в отдельных стихотворениях, в прозе.

Начинается странное шествие циклопов — кривых, одноглазых. Герой «родился в тот самый год, как окривела тетушка Настасья Герасимовна...». А «прачка Палашка, толстая и рябая девка, и кривая коровница Акулька как-то согласились в одно время кинуться матушке в ноги, винясь в преступной слабости и с плачем жалуясь на мусье, обольстившего их неопытность». Появится и супруга капитана Миронова, а она «разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок...».

В тридцатые годы Пушкин словно бы наверстывает упущенное: среди его обезглавленных героев, евнухов, глухих и слепцов не было, кажется, ни одного кривого, циклопа. И появляется «Сказка о царе Салтане» — притча о блудном сыне, хотя в то же время и «притча о блудном отце» — сказка о разорванном надвое теле: о сыне и об отце, вновь обретшем сына, отъятую от него плоть. А в кольце этой истории — множество телесных метаморфоз, преображений. И изуродований.

Диву царь Салтан дивится,
А Гвидон-то злится, злится...
Зажужжал он и как раз
Тетке сел на левый глаз,
И ткачиха побледнела:
«Ай!» и тут же окривела...

Окривевшая тетка Гвидонова словно бы приходит из сказки на страницы «Капитанской дочки» («окривела тетушка Настасья Герасимовна»). За нею — кривая девка. За кривой девкой — кривой старичок.

К р и в был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод.
(«К переводу Илиады»)

И первая глава «Капитанской дочки», поставляя для этого парада циклопов двух колоритных рекрутов, вообще разворачивает перед нами картину торжествования тела: «женился», «было девять человек детей», «брюхата», «родила», «мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля», «вина и прованского масла», «дитя умыт, причесан, накормлен», «его слабостию была страсть к прекрасному полу», «для желудка», «матушка варила в гостиной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки». Все, что можно сказать о теле, сказано: оно рождается. Оно ест. Отношения его «к прекрасному полу» недвусмысленно активны. Умирает же оно как-то громоздко: сразу ввосьмером.

Первая глава «Капитанской дочки» выделяется «фламандскостью», «пестрым сором» тяжеловесных телесных глаголов, прилагательных, существительных и причастий. На поверхностный взгляд они всего лишь фиксируют какие-то бытовые несуразицы помещичьей жизни середины XVIII столетия. Но в этой балагурящей и смешной главе скрыты штришки, часть которых впоследствии редуцируется, будет развиваться очень сдержанно: Пугачев «за обедом скушать изволил двух жареных поросят...». Образ чрева уйдет в сюжетную метафору: волею судеб Гринев проникает в недра, *во чрево* пугачевского мятежа. Там его и Машу Миронову могли поглотить, съесть, сожрать, как «двух жареных поросят» (ведь Пугачев — «лев», который, к счастью, «был сыт, хоть с роду он свиреп»). Но юноша и девушка выжили; и во чреве смуты зарождается их семья — новая жизнь. Метафора чрева в повествовании несомненна. Но еще активнее все, что связано с *лицом* человека; и метафоры деформированного лица постепенно распространяются на *весь сюжет* повествования. «В царстве слепых и кривой — король» — учит пословица. И кривые, циклопы, наряженные то в затрапезные платья дворовых девок, то в поношенный офицерский мундир, вводят нас в мир, которым правят «кривые короли».

Исторические закономерности не исключают причудливых сочетаний. Муж пошел войной на... жену. Царь — на царицу — таков был парадокс Пугачевского восстания, инсценированного историей как распад двуединства, слагаемого царем и царицей (муж и жена — два глаза, два ока семьи).

В «Сказках» Пушкина это двуединство — в постоянном движении. Норма никак не может восстановиться; и хотя судьба Салтана и Гвидона складывается счастливо, цикл все же кончается нелепостью «Сказки о Золотом петушке»: «меч вонзивши друг во друга», лежат «два сына» царя; кругом них «в ущелье... рать побитая лежит». «Царь завыл... Все завыли...» Тут же, впрочем, начался пир, после которого царь Дадон и возвращается в столицу. Но

«старый друг его, скопец» в обмен на давнюю услугу просит у него:

«Подари ты мне девицу,
Шамаханскую царицу».

Изумленный царь наотрез отказывается, а мудрец домогается своего. Тогда

Царь хватил его жезлом
По лбу; тот упал ничком,
Да и дух вон.

«Сказки» наполнены битвами, стычками, пронзаниями, полонениями, ударами по голове — по темени, по лбу. Метаморфозами. Нагромождая все эти метаморфозы, молва продолжает бороться за себя. За свою эстетику — дерзкую *эстетику бутафории*. В словесном, бутафорском мире людям дозволяется убивать друг друга, проливать реки крови. Но ужасы сии творятся в условном мире. Всем своим поэтическим строем он утверждает, что он создан воображением нашим. Он — изображение воображения. Он где-то *в нас*, в нашем сознании, а одновременно *вне нас*: убивают и потешно воют над убитыми «где-то там», «не здесь», «не у нас». И молва в «Сказках» возвращается к тем временам, когда она не обязана была выдавать себя за доподлинное, за реальность.

Ехал царь. И молва радостно носилась вокруг:

Перед ним м о л в а бежала,
Быль и небыль разглашала.

И Пугачев по степи едет, а перед ним молва бежит. Но «молва» — родовое понятие, а «сказка» и «легенда» — видовые; в отличие от сказки или сказания легенда выдает своих героев за реально существующие лица или явления природы.

Емельян Пугачев и легендарен, и сказочен. «Выходи, красная девица; дарую тебе волю. Я государь»,— возглашает он Маше, видя себя в двух разнородных, но равноправных мирах: и в реальном для него мире политической борьбы, казней, интриг и угроз, и в мире сказки, в котором он почти никогда не перестает себя видеть. Причастность к сказке делает его порою ослепительно красивым; и красота его основана на щедрой милости, которую он творит. А милость творят лишь там, где жизнь прозревают как царевна-лебедь: в три ока. И милость у правителей — то же, что вдохновение у поэтов.

«Переимчивый Княжнин» вызывал снисходительную насмешку Пушкина, потому что переимчивость — вовсе не диалог, а эклектическое уподобление себя собеседнику, в крайних своих проявлениях — эпигонство: перенимаемого не понимают, и он — что-то вроде учителя, которому усердные ученики на экзамене возвращают жалкие обрубки его заветных мыслей.

Литературный диалог противостоит и индивидуализму, и переимчивости. «*Вдохновение*... есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных»,— утверждал Пушкин; и творение новых художественных миров у Пушкина и у Гоголя протекало во взаимно вдохновляющем диалоге, открыто. Брали один у другого, переиначивали собрата по перу или себя самого. Основой, фундаментом таких различных вещей, как «Евгений Онегин», «Капитанская дочка» и «Арабески», были легендные образы фантастически видоизменяющихся тел: рвущееся сердце, не нашедшее дороги к единению с обескровленным разумом; жизнь как бы окривевшей Российской империи. На однородный фундамент налагались различные компоненты будущего архитектурного сооружения. Дома и храмы получались разительно непохожими друг на друга. Но природа-то была у них общей, легендной.

«Капитанская дочка» сооружается Пушкиным из архивных материалов, из воспоминаний очевидцев. Но в ход идет и Вальтер Скотт, и С. Аксаков, и анекдоты, хранящиеся в старых журналах. И это — не «влияния» в том смысле, в каком говорим о «литературных влияниях» мы. Это — дарование новой жизни однажды уже сказанному, написанному или начертанному кистью художника-живописца; описание в «Капитанской дочке» Екатерины II, как давно замечено,— пересказ официального портрета царицы. Он ожил, вернулся на лоно жизни и, словно предвосхищая деяния знаменитого гоголевского портрета, засверкал золотыми монетами, даруемыми им простому смертному — девушке, ищущей справедливости. «Знаю, что вы небогаты, ...но я в долгу перед дочерью капитана Миронова. Не беспокойтесь о будущем. Я беру на себя устроить ваше состояние». Портрет, таким образом, оживает; расточая червонцы, он входит в условную жизнь сюжета литературного произведения. Новую жизнь получают и произведения искусства словесного, включаясь в бесхитростный рассказ П. А. Гринева. И стало быть, снова вырисовывается перед нами неугомонная стихия журнальной молвы — нечто всеми толкуемое, мельтешащее у всех на глазах. По свидетельству исследователей Пушкина (В. Г. Гуляев, Н. В. Яковлев), в создании «Капитанской дочки» участвуют и Вальтер Скотт, и декабрист Корнилович, заточенный в тюрьму, и сентиментальный анекдот, и пейзажная зарисовка, сделанная С. Аксаковым. И добавлю от себя — роман Булгарина «Иван Выжигин», ответа на который в произведении Пушкина нельзя не услышать; все это «в новой красе оживилось». Чужие, заемные слова зажили вновь. А не дававшая поэту покоя притча о блудном сыне тоже фигурирует здесь; и мотив блудного, заблудшего сына варьируется снова и снова: Петр Гринев пьет и проигрывается на бильярде; и стоило ему заблудиться, сбиться с пути метафорически, как он тотчас же заблудился. Далее. С точки зрения официального суда он — отщепенец, блудный сын дворянского сословия. Он оторвался от социального тела, частицею коего

он обязан быть; и теперь «примерная казнь должна была бы» обрушиться на него; тело бедного искателя обречено на рассечение, разъятие, умерщвление или, по крайней мере, на изгнание, удаление (ссылка).

Но увидеть в Гриневе блудного сына его семьи или его сословия можно только *с одной точки зрения*. Лишь будучи однооким. Кривым. Кривы не только рябая девка да старенький офицер, какое там! Правда и кривда, то есть полуправда, правда, увиденная с одной стороны, *одним глазом*, борются в «Капитанской дочке».

Не окривели ли судьи, судящие Гринева? Богине правосудия Фемиде предписывалась полная *слепота*. Закон слеп: он *не взирает* на лица. Противостоящая закону благодать, милость, напротив, сверхзряча: она прозорлива. Но суд, творимый в «Капитанской дочке», не слеп, не прозорлив и даже просто не зряч; это *кривой* суд, хотя, казалось бы, он двуок. «Два солдата повели меня через двор в комендантский дом... За столом, покрытым бумагами, сидели два человека...» Число «два» в поэтике Пушкина и Гоголя глубоко значительно, и думается, что пришло оно сюда от *лица*, от *образа лица* человека: двоица — двуокость, выполнение единой функции двумя органами: «Смотри в оба!» Но двуокость суда мнима; суд крив. «Смотри в оба!» — правило это выполняется им лишь внешне: «Со мною сели два гусара с саблями наголо́...» Сопровождающие Гринева гусары, которых впоследствии сменят два солдата, ведущие его через двор,— глаза империи. Гринев *между* ними.

Между какими-то двумя стерегущими его конвоирами предстает однажды и «царь» — Пугачев. Изба, именуемая им дворцом, «освещена была двумя сальными свечами...» — и это двусвечие предваряет следующую стадию развития событий. Окружающие Пугачева сотрапезники уходят, «кроме двух, которые не тронулись с места». И Пугачев — *между* Белобородовым и Соколовым-Хлопушей, его конвоирами, каждый из которых пытается открыть ему глаза на правду; метафоры зрения, отверзания глаз лежат в основе поэтики «Капитанской дочки».

Пугачев впервые предстает перед нами *слепым*. Слеп он сам. Слепы путники, попавшиеся ему навстречу: ямщик, Петр, верный Савельич: буран запорошил им глаза. И тогда Пугачев — «дорожный» оказывается... носом ослепшего восьмиокого лица. «Дорожный сел проворно на облучок» и сказал: «Ну, слава богу, жило недалеко...» А догадался он о близости жилья оттого, что «дымом пахнуло»: он учуял, унюхал дым. И далее — скрытый каламбур: «Кибитка тихо подвигалась, то въезжая на сугроб, то обрушаясь в овраг и переваливаясь то на одну, то на другую сторону. Это похоже было на плавание судна по бурному морю». Но ежели судно, корабль, то нос — важнейшая часть его, исстари украшавшаяся резными фигурами, изваяниями. Здесь в качестве носа — облучок.

А на носу — «вожатый», ведущий слепцов на *запах* дыма: нос, на носу расположившийся.

Пугачев прозорлив. Судьбу Гринева, облик Гринева он рассмотрел, «глядя в оба». Но почему-то именно на Гринева смотрит он... одним глазом; и каждая встреча их со строжайшею регулярностью включает в себя неизымаемый из «Капитанской дочки» мотив кривизны: «Вожатый мой мигнул значительно... он мигнул опять... Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости... Сказал он, мигая и прищуриваясь... Пугачев... погрозил пальцем и мигнул значительно; потом сел в кибитку...» Что ни встреча — подмигивания: «Ась, ваше благородие?» — сказал он мне, подмигивая». Так подмигивает прапорщику царь, император, Петр III. Разумеется, в этом мимическом месте — и отблеск монаршьей милости, ибо не всякому станет император подмигивать, и намек на посвященность собеседников в какой-то секрет. Но когда с первой и до последней встречи со своим упрямым подданным император говорит подмигивая и прищуриваясь, это — и мимолетная кривизна. А кривизна-то все-таки проявляется и в деятельности Пугачева, и в оценке им себя самого: когда Пугачев рассказывает Гриневу сказку об орле и вороне, он односторонен. Возражая, Гринев открывает ему глаза на другую сторону сложившейся ситуации, и тогда... «Пугачев посмотрел на меня с удивлением...» А смотреть «с удивлением» можно, разумеется, лишь широко открыв оба глаза.

Но Пугачев бывает и слепцом. Чутье, нюх выводят его из бурана. Однако он слеп перед письменной речью, письмом. И бумагу, написанную Савельичем, он «долго рассматривал с видом значительным. «Что ты так мудрено пишешь? — сказал он наконец.— Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой обер-секретарь?» Появляется «молодой малый в капральском мундире» — рот, уста Савельича, а одновременно и наемные глаза Пугачева; и написанное слово преображается в слово произносимое, слышимое — чудо, происходящее в «Капитанской дочке» многократно. И слово, сорвавшееся с чьих-то уст, отторгнутое от них, обретшее временное пристанище на бумаге, возвращается в родную стихию: его произносят, ему внемлют, попутно обогащая его остротами. Со словом происходит то же, что происходит с главным героем: опутанный кривотолками, заблуждавшийся, он приходит к порогу отчего дома, в семью.

Притча о блудном сыне занимает в художественном мире Пушкина место исключительное. Сказки Пушкина, начиная с «Руслана...», полнятся ею. Она же — в основе и «Станционного смотрителя», и «Метели».

В поисках объяснения пристрастия поэта к классическому мифу можно позволить себе не бояться осквернения призраком вульгарного социологизма. Распад дворянства и заполнение аристо-

кратии выходцами с периферии, ощущение вступления Европы в новую фазу исторического развития, утрата культурных традиций античности, Византии и дорогого поэту славянского язычества — все это не могло не наталкивать на мысли об утраченном отчем доме, о забываемых заветах. И в «Станционном смотрителе» притча о блудном сыне приходит в прозу Пушкина явленной откровенно, наглядно.

«Станционный смотритель» связан с текущей журнальной прозой так же прочно, как и легенда о древе яда: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» рождались из переплетения журнальных «историй», «сказок», «былей» и «истинных происшествий»; память поэта хранила их в потрясавших страну политических катастрофах, в ссылках, в разлуках и душевных борениях. И просто-таки видишь, зришь, как «Повести...» рождаются в общем артельном труде.

«Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется...»,— сообщает Пушкин П. Плетневу в декабре 1830 года, и нас должно охватить недоумение: поэт-философ, рафинированный ум и чуткое сердце, неприлично «ржет», читая о загадочном Сильвио, о горестной участи Вырина или о злоключениях влюбленных беглецов, поженившихся вовсе не так, как они намеревались. Но что же ему оставалось делать? Он-то видел, все, оказавшееся скрытым при последующих толкованиях повестей. Он же, несомненно, знал, как возникла хотя бы «Метель», якобы записанная Белкиным со слов некоей девицы К. И. Т.

«Вон!» — закричал старик *О.*, едва бедный *Р*, заикнулся о женитьбе — мужем дочери моей должен быть человек с именем, с состоянием и притом не такой молокосос, как ты.

Что оставалось нещастному? «Бежим! говорил он в отчаянии своей любезной; твой жестокий отец никогда не согласится на наше благополучие».— Можно вообразить себе, как поразили слова сии юную, благовоспитанную, хотя уже и прочитавшую несколько романов девицу... Она согласилась; но с тем, чтобы в приготовленной для побега карете сидел с нею не он, а его дядя; ему же положено ожидать их в пятидесяти верстах от города в одной деревне, где наперед уже был приготовлен священник.

Не увидеть тут пушкинской «Метели» невозможно: есть в «Метели» и «Р**», только он — не возлюбленный похищаемой, а отец ее; предстает перед публикой и «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица», которая «была воспитана на французских романах и следственно была влюблена». В анонимном «истинном происшествии», носившем название «Кто бы это предвидел?» («Благонамеренный», 1818, № 1), выступает «ж е с т о к и й отец», который «никогда не согласится на н а ш е б л а г о п о л у ч и е». А у Пушкина: «воля ж е с т о к и х родителей», препятствующая «н а ш е м у б л а г о п о л у ч и ю». В журнале возлюбленная предлагает венчаться «в п я т и д е с я т и в е р с т а х от города», у Пушкина — «ехать за п я т ь в е р с т». И там и здесь вместо жениха появляется кто-то другой: в повести — «его дядя». Дядя этот по дороге уговаривает беглянку выйти замуж за... него.

«Смущенная, совершенно расстроенная девушка не отвечала; но позволила вести себя к первой встретившейся деревне и обвенчать»,— говорится в «истинном происшествии».

У Пушкина беглецы предполагают «скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей». Покидая дом, Марья Гавриловна оставляет письмо, которое она «оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дрожайших ее родителей». Наконец, в третий раз точно такой же жест явится в финале повести, когда тайно обвенчанные муж и жена объяснились; и муж, страстно влюбившийся в свою неузнанную жену, опознал ее «и бросился к ее ногам». А в «Кто бы это предвидел?» герои, молодые супруги, «бросились к ногам отца».

У Пушкина все значительно усложнено: и тема рока введена; и метафоры зрения и ослепления проходят через всю историю злоключений героев; и откровенных натяжек девица К. И. Т., дорвавшаяся до возможности рассказать свой вариант слышанного и читанного ею, нагромоздила более щедро. Причем классическая притча не покидала сознания рассказчицы, со слов которой «Метель» была якобы записана Иваном Петровичем Белкиным. Герои Белкина-Пушкина надеются, что тронутые их любовью родители «скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия». И притча о блудном сыне животрепещет, таким образом, в их грезах, мечтах. Варьируется она и в «Кто бы это предвидел?». Но какою незатейливой выглядит она там!

На другой день супруги бросились к ногам отца. Старик *О*. отскочил на несколько шагов. «Как, вскричал он в изумлении: да ведь ты убежала со своим молокососом! Это что за человек?» — Ему объяснили все дело; однако ж он прогнал их и простил не скоро.

А бедный племянник? Он и теперь еще дожидается своей невесты. Время, разлука, разсеяние, новая любовь, которую молодость встречает почти повсюду, вероятно истребили из его сердца прежнее чувство.

Странный случай! Можно было подумать, что тут был умысел со стороны дяди; однакож предание не говорит о том ни слова.

Пушкин охотно и откровенно берет «Кто бы это предвидел?» за основу «Метели». Впрочем, делает это не Пушкин, а Белкин. Пушкин и Белкин с подкупающей откровенностью ссылаются именно на журнал «Благонамеренный»; в «Истории села Горюхина» прямо говорится: Белкин, вздумавший заняться самообразованием и оказавшийся в столице, «заходил... обыкновенно в низенькую конфетную лавку и за чашкой шоколаду читал литературные журналы. Однажды сидел я углубленный в критическую статью «Благонамеренного»...»,— спроста сообщает он. И слагается замысловатая история похождений и преображений, которые претерпела маленькая историйка: Белкин однажды был где-то *рядом* с историей, которую он нам рассказывает; но он не прочитал ее, предпочтя «критическую статью» (существенно: литературно-

критические статьи стали печататься в журнале точно с 1820 года). Он и опоздал, и читал не то, что двумя годами ранее прочла «девица К. И. Т.» А «девица К. И. Т.» прочла как раз то, что впоследствии приглянулось тому же Белкину. И «истинное происшествие», пришедшее в журнал из стихии изустных преданий, девица возвратила в литературу. Но история о беглецах, о подмененном женихе, все время «оглядываясь» на притчу о блудном сыне, обогатилась. Появился образ ослепляющего бурана; замелькали реалии, придающие истории жизненное полнокровие и правдоподобие. А сюжет усложнился так, что новая редакция его должна была бы вызвать у сочинителя первоначального варианта острейший пароксизм творческой зависти. Он должен был бы почувствовать себя слепцом, кривым, не увидевшим в ситуации того, что увидел в ней Пушкин. Или девица К. И. Т.? Или же Белкин? А Белкин тоже своего рода слепец, ибо однажды он был совсем близко от истории, записанной им впоследствии со слов соседки-девицы, но пропустил, проглядел ее. Кстати, слепота, вернее, окривение, частичное ослепление бедного Белкина — мотив, назойливо повторяющийся в его рассказе: читая критическую статью «Благонамеренного», он «так был занят, что не поднял и глаз». Далее: он гонится за подсевшим было к его столику сочинителем, г-ном Б. «Смотря во все стороны, увидел» он издали гороховую шинель этого Б., но зато не заметил шедшего ему навстречу «гвардейского офицера». Начиная же замечать всех офицеров, он теряет из виду литератора Б., догоняя вместо него какого-то стряпчего. Но прошли годы. И Белкин со слов девицы записывает новый вариант истории, печатным изложением которой он однажды манкировал. Издатель издает его записи, и история, описав замысловатый круг, возвращается в дом отечественной литературы.

Еще сложнее — со «Станционным смотрителем».

Исследователи обратили внимание на то, что в тридцатые годы появилась повесть, название которой совпадало с названием классической повести Пушкина: «Станционный смотритель». Написал ее В. Карлгоф. Но с ним обошлись по традиции, пренебрежительно, так, будто задача состояла в необходимости оградить великого Пушкина от любых соприкосновений с «второстепенным» Карлгофом и доказать, что Пушкин писал значительно лучше. «...Нравоучительная повесть В. Карлгофа «Станционный смотритель» (1826), идеализирующая образ смотрителя по сентиментальному трафарету, описывает путевые впечатления путешественника, его ночлег у смотрителя» *,— неотчетливо пересказал повесть В. Виноградов. В. Виноградов ссылался на отдельную книгу: «Повести и рассказы» В. Карлгофа (1832, ч. 1). И на эту же книгу — ссылка и в его более ранней работе: повесть бегло пересказана;

* Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 468.

замечено, что развитие некоторых тем и образов ее, как и у Пушкина, предвосхищается «посредством описания обстановки горницы и висящих по стенам «портретов». Но в остальном «...между «Станционным смотрителем» Пушкина и «Станционным смотрителем» В. Карлгофа нет ничего общего» (О стиле Пушкина, статья Виктора Виноградова.— В кн.: Литературное наследство, 16/18. М., 1934, с. 214). И снова мы видим перед собою ученого, читающего *книги*. И только *их*. Он даже не обращает внимания на странную чехарду дат: в 1826 году была написана повесть В. Карлгофа, в 1830 — повесть Пушкина. В 1832 году Карлгоф издает своего «Станционного смотрителя» отдельной книгой. Но где была повесть В. Карлгофа *до* 1832 года? И знал ли Пушкин о ее существовании? В. Виноградов проницательно уловил отголоски журнальных толков о ринопластике в прозе Гоголя, но к многозначительному совпадению в данном случае он отнесся пренебрежительно, обронив приговор «сентиментальному трафарету» и заверив себя, что между двумя одноименными повестями «нет ничего общего». Нравственная небрежность, высокомерное отношение к «какому-то» В. Карлгофу, к писателю заведомо «второстепенному» тотчас же обернулись профессиональной ошибкой. И проблема осталась открытой: повесть В. Карлгофа была опубликована *за три года* до пушкинского «Станционного смотрителя», в 1827 году, в журнале «Славянин», который издавал А. Воейков (№ VII). Пушкин прекрасно знал ее, и ориентировался он на нее недвусмысленно и откровенно: диалог с миром был его принципом; и В. Карлгоф был для него таким же равноправным собеседником, как и В. Шекспир; дуализма литературы «классической» и «массовой», принятого нами за эстетическую аксиому, сознание Пушкина просто не знало.

Если «девица К. И. Т.» читала «истинное происшествие» под названием «Кто бы это предвидел?», то столь же мифический «титулярный советник А. Г. Н.», которым «рассказан был» «Станционный смотритель», внимательнейше читал и повесть В. Карлгофа, и только что вышедший тогда роман Ф. Булгарина «Иван Выжигин». И отозвался на обе эти вещи.

«Станционный смотритель» Пушкина — негативное отражение повести В. Карлгофа. Станционный смотритель у В. Карлгофа когда-то тайно бежал из Петербурга, похитив дочь купца, свою нынешнюю супругу; а у Пушкина то же сделали с ним, смотрителем: в противоположную сторону, в Петербург, увозят его дочь, и он, несчастный отец, должен идти, брести вслед за нею. Пешком пробирающийся в Петербург станционный смотритель Пушкина, стало быть, как бы встречается в пути со скачущим ему навстречу героем Карлгофа, удачливым похитителем, направляющимся в провинцию с тем, чтобы вступить в должность... смотрителя почтовой станции.

Жизнь смотрителя у В. Карлгофа благостна. «Милостивый государь, верьте мне, что, отказавшись от честолюбия, от рассеянности

больших городов и от злословия маленьких, многим людям не достает только решимости сделаться станционными Смотрителями... Сделав этот... шаг, они подружились бы с человечеством, нашли бы покой сердечный... Моя должность... удовлетворяет всем моим потребностям...» — поучает проезжего смотритель у В. Карлгофа. Брызги словесного водопада, извергающегося из уст его, залетают и в другие повести Белкина-Пушкина: «Рассеянные жители столицы», о которых упоминается в «Выстреле», к примеру, явно вкусили «рассеянности больших городов», которую клянет В. Карлгоф. Но в «Станционном смотрителе» Пушкин отвечает на *весь* словесный поток благополучного предшественника своего измученного героя.

«Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался?.. Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными... по крайней мере, муромским разбойникам?.. Какова должность сего диктатора... Не настоящая ли каторга?» — спрашивает А. Г. Н., титулярный советник; и в описании им жизни смотрителя преломляются по крайней мере три воззрения, три ранее сказанных слова: повесть В. Карлгофа, стихотворение П. Вяземского, к которому отсылает эпиграф, и роман Ф. Булгарина.

Роман Булгарина «Иван Выжигин» в 1829—1830 годах был бестселлером, популярной новинкой. Русский быт описывался в нем довольно точно и порой остроумно. В одном из эпизодов в начале романа дело происходило на почтовой станции: станционный смотритель вымогал у проезжающих взятки, а те осыпали его неистовой бранью; особенно усердствовал в проклятиях друг героя романа, офицер Миловидин. Герой рассказывает: «...Кузьма, усатый лакей, отправившийся на почтовый двор с подорожною, возвратился и объявил ответ станционного смотрителя, что нет лошадей... Миловидин выскочил из коляски и побежал опрометью в избу, а я за ним. Смотритель сидел в халате за столом, и перевертывал книгу, где записывались подорожные. «Лошадей!» закричал грозно Миловидин.— «Нет лошадей, все в разгоне»,— отвечал смотритель хладнокровно.— «Если ты мне не дашь сию минуту лошадей», сказал Миловидин: «то я запрягу тебя самого в коляску, с твоими чадами и домочадцами: слышишь ли?» «Шутить изволите», возразил с прежним хладнокровием смотритель. «Не угодно ли отдохнуть немного и откушать моего кофе, а между тем лошади прийдут домой».— «Чорт тебя побери с твоим кофе! Мне надобно лошадей!» воскликнул с гневом Миловидин.— «Нет лошадей! — отвечал снова смотритель.— «Ты лжешь, по этой дороге никто не ездит, я никого не встретил», сказал Миловидин.— «Извольте поверить почтовую книгу».— «Я не хочу напрасно терять времени, и вместо того, чтобы считать страницы, пересчитаю твои ребра» сказал Миловидин и приступил на шаг ближе к смотрителю.— «Вы напрасно изволите горячиться», возразил последний: «извольте

прочесть на стене почтовые постановления: вы увидите, что за оскорбление почтового смотрителя, пользующегося чином 14 класса, положен денежный штраф до ста рублей». Так — у Булгарина (с сохранением пунктуации и орфографии начала прошлого века). А у Пушкина — знаменитое: «Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей)». И ясно, что и эта, ставшая классической фраза, и все начало повести — ответ Булгарину: взывая к совести (!) читателей — свидетелей происшедшего,— Пушкин заступается за смотрителя.

Да и как было не заступиться? Принимая от Миловидина мзду, смотритель у Булгарина сокрушается: «...Ведь жить надобно как-нибудь». И Миловидин неистовствует: «Вот в том-то и вся беда, что у нас почти все делается *как-нибудь*». Дважды повторенное «как-нибудь» — прямой полемический выпад, обращенный к Пушкину, к «Евгению Онегину», к крылатым словам:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь...

Булгарин мечет перуны, хихикает, обличает. Пушкин принимает вызов и отвечает Булгарину; сначала в эскизе, в «Записках молодого человека», где герой, которому смотритель отказал, вспоминает: «Я попытался подкупить его совесть, но он остался неколебим и решительно отвергнул мой двугривенник... „Угодно ли... кофею“,— спросил меня смотритель» (здесь пародийные реплики, бросаемые Булгарину, уже слышны явственно). А позже — в каноническом варианте повести, рассказанном титулярным советником А. Г. Н.

Перед титулярным советником, стало быть, три станционных смотрителя: один — плут, взяточник, у Булгарина. Другой — благостный, преуспевающий, ангельски чистый и честный, у Карлгофа. А третий — «почтовой станции диктатор», из Вяземского. Простак сталкивает Вяземского, Карлгофа и Булгарина. Вступает с ними в беседу. И начинается диалог простодушного рассказчика с сатирическим стихотворением, с романом и с журналом трехлетней давности; он с чем-то соглашается, чему-то невпопад поддакивает, а что-то опровергает решительно. Особенно же усердно опровергает он слащавые тирады Карлгофа.

Карлгоф: «Прекрасная сельская природа, рыбная ловля, охота с ружьем, работа в огороде, должность весело занимают меня целый день...»

Пушкин, вернее же, Белкин, пишущий со слов А. Г. Н.: «Погода несносная, дорога скверная, ямщик упрямый, лошади не везут — а виноват смотритель». И: «В дождь и слякоть принужден он бегать по дворам; в бурю, в крещенский мороз уходит он в сени, чтоб только на минуту отдохнуть от крика и толчков раздраженного постояльца».

У Карлгофа рассказчик задержался в доме смотрителя, «будучи не здоров и чувствуя сильную слабость». Якобы по тем же причинам задерживается на станции и гусар Минский; и с этого начинаются беды. Словом, А. Г. Н. делает с лежащей у всех на виду историей то же, что и девица К. И. Т. Он пере-лицо-вывает ее. И он не столько спорит с журналом «Славянин», сколько странно поддакивает ему, простодушно доводя до абсурда только что услышанные им тирады.

«Мои дети получат воспитание, вероятно, лучше многих других...— твердит смотритель Карлгофа.— Чуждый мрачной, адской философии, порожденной вольнодумством прошедшего века и столько пагубной в своих последствиях, я посеял в их сердце христианскую нравственность...» И титулярный советник радостно подхватывает: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например, *ум ума почитай?* Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?» Последствия «мрачной, адской философии» низводятся на уровень обыденного и, так сказать, обеденного быта; а осуществление идей равенства рисуется в виде застольного переполоха. «Бескорыстная любовь, веселое настоящее и сладкие надежды в будущем делают нашу жизнь раем, в котором не достает только вечности...» — вещает герой Карлгофа. И супруги у него живут в счастливом убеждении, «что, несмотря на своенравие случая, они еще полезны другим в гражданском быту...». Но шаткое счастье Вырина как раз в руках «своенравия случая», а жизнь его не походит на рай (признак рая не устроенность и доведенный до идеала комфорт, а прежде всего — безгреховность).

В «Анчаре» Пушкин очищал полуфабрикат легенды от подробностей. Но «Повести... Белкина» — другой жанр, несомый потоком молвы: угасший впоследствии жанр, который каламбурно величает себя «историей». А имеются в виду донельзя запутанные происшествия, повествующие об экстравагантных трагических, героических или забавных приключениях обыкновенных людей. Проблема совести здесь тоже присутствует, но она затуманена уводящими в сторону узорами, ответвлениями и перебивками. Тут скорее — какое-то эхо проблемы, и за раскатами его трудно добраться до первоначального звука: герои поступают друг с другом не столько бес-совест-но, сколько недобро-совест-но; они морочат ближних, маскируются, притворяются, грешат, терзаются; и все это так замысловато по фабуле, что до проблемы, казалось бы, и не добраться.

Легенду об анчаре Пушкин очистил. Истории, вложенные им в уста И. П. Белкина, он, напротив, обогащает множеством жизненных наблюдений, скрытых намеков, точных подробностей быта, одновременно запутывая фабулу и форсируя мотивы, лишь вскользь мелькнувшие у предшественников.

Форсирование мотива — простой прием, который создает Пушкин, вступая в диалоги с журнальной прозой, с броским романом,

«Кто бы это пред-видел?» — спрашивает аноним, не замечая возможностей, скрытых в глаголе «предвидеть». Он обронил словечко и тем довольствовался. Но словечко подбирает девица К. И. Т., и завязывается история, поворотов которой не могут предвидеть ни читатели, ни сами ее участники. Зрение их деформировано волнением или внешними обстоятельствами. Марья Гавриловна задремала, и в дремоте «видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного... другие безобразные... видения неслись перед нею...». Она «задремала». Она «залилась слезами». Она «упала в обморок». Она «потупила глаза»: она живет на свете, в наиболее решительные минуты жизни не видя окружающего. Вслепую живет.

Слепоте героини вторит слепота героя истории. «На дворе была метель»,— слепящая. Вспомним балладу «Бесы», тревожным строфам которой корреспондирует веселая повесть; там тоже люди ослеплены: «Невидимкою луна освещает снег... Вьюга... слипает очи...» Да и видéния в балладе такие же: они «безобразны». Бес «в овраг толкает одичалого коня». А «Владимир ехал полем, пересеченным глубокими оврагами... Всё сугробы да овраги; поминутно сани опрокидывались...». И ничего-ничего не видно: «...Сделалась такая метель, что он ничего не взвидел... Жадрина было не видать...» И снова: «Жадрина было не видать».

Люди видят то, чего нет: «Казалось ей... Но ему казалось...» И не видят того, что есть: сплошь какие-то мелкопоместные цари Эдипы начала XIX столетия, в ослеплении брачующиеся наугад, неведомо с кем. Их слепят собственные слезы, обмороки, дремота, метель.

Люди немы: «Владимир не говорил... ни слова... Горничная никому ни о чем не говорила...» Но они прозревают, уста их отверзаются: *«В тот день немые возопиют и слепые прозрят»*,— сбывается пророчество, над которым несколько лет спустя поглумится лермонтовский Печорин. Героиня истории и ее муж, вынырнувший из метельной круговерти, обвенчавшийся с нею и скрывшийся где-то во мгле, поистине прозрели: разомкнулись уста их, их очи увидели мир.

«Странный случай!» — воскликнул собрат Пушкина по перу, написавший «Кто бы это предвидел?». «Как это странно!» — подхватит Марья Гавриловна, злоключения которой были описаны девицею К. И. Т. Но предшественник Пушкина, вдохновивший девицу К. И. Т. на ее историю, не увидел, каким богатством располагал он. Девица увидела больше: непосредственные жизненные впечатления от преждевременной осенней метели, эхо античного мифа, сбывшиеся пророчества, литературная полемика — все вошло в ее сочинение. А началось с простого форсирования, нагнетания мотива «зрение — слепота».

Такое же форсирование мотива — и в «Станционном смотрителе».

«Бедный **смотритель** не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него **ослепление**, и что тогда было с его разумом». Опять — ослепление: утрата глаз. И скрытый каламбур, который почему-то почти невозможно заметить: *смотритель* — тот, кто смотрит, глядит,— на мгновенье *ослеп*. Он не смог прозреть, рас-смотр-еть сути дела. Тема глаз, взгляда подспудно развивается и ранее: «Маленькая кокетка со **второго взгляда** заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила **большие** голубые **глаза**...» Потупила глаза — ослепила себя. «Я вспомнил дочь старого **смотрителя** и обрадовался при мысли, что **увижу** ее... Я **смотрел** на его седину...» — говорит рассказчик. Но он тоже слеп: он не видит того, что происходит в душе смотрителя, хотя он на смотрителя внимательно смотрит. Вырин начинает рассказывать о Дуне: «Господа проезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать, аль отужинать, а в самом деле только чтоб на нее подолее **поглядеть**... А я-то, старый дурак, не **наглядусь**, бывало, не нарадуюсь...» Сталкиваются «будто бы» и «в самом деле»: то, что утверждается, когда люди притворяются, делают *вид*, создают *видимость*; и то, что происходит вправду.

Смотритель — вдовец, а овдоветь — окриветь, потерять второе око (в «Записках молодого человека», явившихся наброском классической повести, герой отдавал подорожную «**кривому смотрителю**»). Он вел каторжную жизнь: каторга — земной ад, антитеза «рая» Карлгофа. Бедствовал он, но праведником он отнюдь не был; и жил он с дочерью, что ни день высылая ее к проезжающим: умиротворять их, ублажать. Дуня, заменившая Вырину жену и ставшая ему вторым оком, вовсе не невинное дитя: «В сенях я остановился и у ней просил позволения ее поцеловать, Дуня согласилась...» И Дуня, и отец ее жили двойной жизнью: много страдали они, но и грех нашел место в их доме, слепя их.

Смотритель высылал миловидную дочь к гостям, пользовался ее обаянием: каторга ослепляла его и ранее. В эпизоде с Минским смотритель делает то же, что делал всегда: он дает дочь гостю как бы напрокат. Гусар прощается «с смотрителем, щедро наградив его за постой и угощение...». Он предлагает довезти Дуню «до церкви, которая находилась на краю деревни. Дуня стояла в недоумении... «Чего же ты боишься? — сказал ей отец,— ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви». И Дуня исчезает: взятое напрокат не возвращают; смотритель просмотр-ел похищение, своеобразное освобождение дочери так же, как два дня тому назад не рас-смотр-ел он притворства гостя, якобы заболевшего; «нашло на него ослепление». Немного погодя немец-доктор открывает смотрителю глаза на происшедшее. «Правду ли говорил немец или только желал похвастаться **дальновидностию**, но он ни мало тем не утешил бедного больного». Вырин идет в Петербург. Идет... пешком, хотя, казалось бы, ему надобно изо всех сил спешить спасать дочь! Найдя Минского, он «просил

доложить его высокоблагородию, что старый солдат просит с ним увидеться... Минский взглянул на него быстро, вспыхнул...» (вспыхнуть, сверкнуть — ослепить). Отношение Минского к отцу — не однозначно жестокая несправедливость: он видит в отце Дуни соперника, недруга. Он смущен. Он пытается выкупить Дуню. Равно смущен и Вырин, который в конце концов принимает выкуп; а принятие выкупа за дочь для него равнозначно принятию казни: не только о плате идет речь, но и о расплате также. «Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг... Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел...» Остается одно: идти в церковь; и Вырин влачится отслужить «молебен у Всех Скорбящих».

Герои повести или желают похвастаться дальновидностию; или полное ослепление находит на них; или же видят они лишь одну сторону явления, не видя другой. И закономерно появляется к концу событий «оборванный мальчик, рыжий и кривой» (!). Еще один кривой, какой-то шут, клоун со всеми атрибутами паяца: он «с кошкою возиться» норовит и «дудочки вырезывать» научился у покойного смотрителя. И «вспрыгнув на груду песку», показывает он рассказчику могилу смотрителя, «в которую врыт был черный крест с медным образом». Этот шут, рыжий, клоун и явится вестником воцарившегося наконец на покинутой станции мира. Все встало на свои места: муж спит вечным сном рядом с женою, настоящею хозяйкой дома его; и оба они, супруг и супруга, уже за гранью, за границею видимого. За околицей (а «околица» — от «око»). Тема ока, глаз, очей в сцене, которую «ведет» кривой рыжий мальчик, окончательно выходит из-под спуда. Мальчик — последний, кто видел героиню повести, когда «смотрел на нее издали». «Кривое око видит далеко»,— утверждает пословица. И именно «кривое око» веселого мальчугана видело развязку драмы, сути которой мальчишка, конечно, не понял и понять, про-зреть не мог: дочь, ставшая барыней, оче-вид-но, женою Минского, оплакивает отца, виновного перед ней и ею же казненного; мать, перед которой оба они виноваты.

Так, добродушно поддакивая правоучительной повести В. Карлгофа, А. Г. Н. вступает в диалог с однажды уже сказанным словом, которое стало всеобщим достоянием. Он создает пространственные, объемные портреты современников, которые и делают повесть классическим произведением. Но портреты эти подобает, вероятно, рассматривать. Всматриваться в них; и лишь тогда глазам чуть-чуть приоткроется оче-видное. В диалоге с «второстепенным» писателем, которым опрометчиво пренебрегали, проступает и многократно упоминавшаяся в научной литературе о Пушкине притча о блудном сыне.

Описывая интерьер комнат смотрителя и его жены, беглянки из Петербурга, рассказчик у В. Карлгофа приходит в восторг: «Я попросил чаю; сказал, что будучи нездоров и чувствуя сильную слабость, решился ночевать у них. Хозяйка вышла; я раску-

рил трубку и от нечего делать начал рассматривать вещи, которые находились в горнице: здесь висели два ружья отличной работы; тут лоснился шкаф с посудою; там... но я протер прежде глаза, там... так! Шкаф, уставленный книгами, читаю сквозь стекла: История Миллота, Сочинения Карамзина, Жуковского, его переводы — ниже, романы Жанлис; еще ниж... но это уж верно случайно! Schillers Werke, Goethes Werke, Mendelsohn, Gerder! Над диваном висели хорошей гравировки Саксонские виды...» «Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи»,— поддакивает титулярный советник А. Г. Н., который тоже «занялся рассмотрением картинок» в обители Вырина. Произведения Шиллера, Гете — и... «приличные немецкие стихи», а после — немец, который «желал похвастаться дальновидностию» — продолжение той «немецкой» линии, которая проходит через повествование В. Карлгофа — опять-таки немца (безобидные подтрунивания над национальным происхождением собрата по перу были в духе времени). В «Записках молодого человека», набросанных приблизительно за год до «Станционного смотрителя», тема немца, немецкого языка просвечивала еще яснее; рассказчику-юноше наскучило твердить «немецкий урок»; и он спешит на службу, в офицеры, считая службу благом: «...Уже никогда не молвлю ни единого немецкого слова». Кстати, там же — важнейшая деталь: рядом с иллюстрированной притчей о блудном сыне висят и другие лубочные картинки. «Они изображают погребение кота, спор красного носа с сильным морозом и тому подобное,— и в нравственном, как и художественном, отношении не стоят внимания образованного человека». Мальчик-офицер с апломбом отмахивается от изделий массовой культуры. А Пушкин? Пушкин, кажется, другого мнения. Во всяком случае, в его произведениях будут варьироваться и история про «спор красного носа с сильным морозом»: не ее ли угадываем мы в сцене метельной встречи Гринева с чутким «вожатым»? И история про мышей, хоронивших кота, прозвучит у него. А офицер, мелькнувший в «Записках...»? Не начитался ли он Булгарина? Булгарина, подвизавшегося в роли борца с предрассудками, свысока взирающего на непросвещенную молву? Скорее всего, начитался! И Пушкин ни на минуту не спускает глаз с двух своих оппонентов: с Булгарина и с Карлгофа.

Можно предположить, что Пушкин отвечает Карлгофу с истинно немецким педантизмом. Что он сделал достаточно точный филологический анализ, так сказать, «Станционного смотрителя № 1»; рас-смотрел его и ничего не про-смотрел; гений, быть может, начинается с умения в-сматри-ваться в то, что другие делают, говорят и пишут безотчетно, непроизвольно, не вникая в смысл сокровенного. Карлгоф роняет фразеологизм, содержащий в себе незаметный парадокс: «сильная слабость». Пушкин подхватывает эти понятия, расчленяет их. И возникает Самсон Вы-

рин — пожилой человек с богатырским именем, и сильный, и слабенький. Антитеза силы и слабости разворачивается на протяжении всей повести. Она начинается с упоминания в «Станционном смотрителе» басенной пары: Волк и Овца. «Его высокоблагородие не волк...» — говорит дочери Вырин. А после он паломником пойдет в столицу: «Авось,— думал смотритель,— приведу я домой заблудшую овечку мою». А потом антитеза выливается в олицетворения праведности и греховности: «довезти до церкви», «прокатись-ка до церкви», «подходя к церкви, увидел он...», «вошел в церковь», «в церкви не было...» И: «Бывало... идет из кабака...» Смотритель «пошел домой, ни жив, ни мертв». Все время так: жив — мертв; церковь — кабак. В мирке Карлгофа все было неколебимо и устойчиво, и писатель по-обывательски близоруко проходил мимо то и дело попадавшихся ему на глаза симптомов парадоксальности представшего перед ним. Он был если не слеп, то, по крайней мере, катастрофически близорук; и он просто не знал, какие возможности таит в себе одно-единственное привычное словосочетание: «сильная слабость». Пушкин вступил в диалог не столько, разумеется, персонально с Карлгофом, сколько с тенденцией, в нем воплотившейся. И в двух тональностях дан финал повести: в трагической тональности «черного креста», водруженного на могиле раба божьего Самсона; и в комической тональности «дудочки», которая словно бы так и мелькает в руках играющего с кошкой мальчишки-паяца.

И подобно тому как «черный крест» в финале повести выступает в откровенно шутовском антураже, в столь же шутовском, стократно преломленном молвой словесном окружении выступает и евангельская легенда — серия лубочных картинок. «Они изображали историю блудного сына...» Его странствия, его прогрешения и его возвращение в отчий дом.

Несовпадение всего происшедшего в повести с подобным прологом отмечалось не раз, и полемика с притчей, разумеется, очевидна. Но перед нами — полемика не *непосредственно* А. С. Пушкина с *собственно* мифом, а полемика, идущая где-то в недрах, в глубинах массовой культуры. Спор идет на языке этой культуры. В ее понятиях: на лубочные картинки титулярный советник А. Г. Н. отвечает какою-то контрпритчей, сочиненной им на тему журнала «Славянин», вышедшего в 1827 году, то есть незадолго до кончины И. П. Белкина, который «осенью 1828 года занемог простудною лихорадкою, обратившеюся в горячку, и умер...». В контрпритче этой все и так, как в первоисточнике, и совершенно не так, нет «рая» — есть «каторга». Нет безгреховности — есть грех: «...Поневоле согрешишь да пожелаешь... могилы» Дуне,— говорит Вырин, гадая об ее участи в Петербурге. И Вырин несколько кривит душой, освещая лишь одну сторону дела: плохо будет Дуне в столице, она пойдет на панель. Предрекая дочери будущее панельной девицы, отец как-то слишком уж дальновиден.

Зато он уже забыл, что на станции она постоянно выходила к господам проезжающим; а о новой жизни, данной Дуне беспутным Минским, который оказался, видимо, совестливым человеком, презревшим предрассудки и взявшим в жены увезенную им беглянку, он не знает и не очень-то хочет знать. И непутевый гусар, поступивший праведно; и бредущий пешком в Петербург паломник-отец; и отвернувшаяся от него дочь; и конечное успокоение — все становится очень жизненным именно потому, что повесть сплошь пронизана литературными реминисценциями. И воспринимающий историю ослепшего смотрителя в качестве простого сколка с жизни увидит лишь одну сторону дела. А другая сторона может открыться лишь по мере постижения литературного произведения в генетическом, структурном и функциональном единстве: *что* сказано, *как* построено сказанное и *откуда* оно пришло. И тогда станет понятнее, отчего веселился Баратынский, к которому попали истории Белкина. А казалось бы, нехорошо смеяться, читая о том, как паломник-отец, придя в столицу, сунулся к Минскому, «но военный лакей сказал ему сурово, что барин никого не принимает, грудью вытеснил его из передней и хлопнул двери ему под нос».

Про-видение принесло на станцию в селе Н. проезжего; «и проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью, вошел в комнату, требуя лошадей... Сняв мокрую, косматую шапку, отпутав шаль и сдернув шинель, проезжий явился молодым, стройным гусаром с черными усиками».

Но над «черными усиками» был же, наверное, нос? И был «спор красного носа с сильным морозом»? И нос этот, поживши на станции, укатил, уехал, захватив с собой девушку, которая, наверное, «потупила большие голубые глаза», ослепила себя, ослепла.

В подобной литературной обстановке нос гоголевского маиора Ковалева просто-таки не мог не сбежать. И он скрылся из глаз маиора, обезобразив его, обезличив. Сделавши маиора не таким, как все, хотя, казалось бы, именно быть не таким, как все, обычно составляет угрюмую мечту мало-мальски ортодоксального индивидуалиста. Но маиор приуныл. Маиор огорчился, а утешиться он смог только с возвращением носа и с триумфальным водворением его на место.

И. Анненский, соотнося «Нос» с «Портретом», заметил: «Гоголь написал две повести: одну он посвятил *носу*, другую — *глазам*. Первая — веселая повесть, вторая — страшная». Анненский видел здесь «две эмблемы — *телесности* и *духовности...»* (Анненский И. Ф. Книга отражений. Спб., 1906, с. 26). И высказанное талантливым поэтом стоило бы и расширить, и усложнить: части тела, лица в художественной системе Пушкина и Гоголя более чем однозначные эмблемы различных функций существа человеческого, выступающих автономно. Здесь и глаза были

телесны; и прозаический нос бывал одухотворенным: чутье Емельки Пугачева, царя Петра III, выводило людей из бурана; оно спасло им жизнь так же, как ее спасли и глаза (Пугачев сначала признал Савельича, а затем усмотрел, рассмотрел в Гриневе давнего своего знакомца). Пугачев у Пушкина — прежде всего чуткий человек; а чут-кий, чут-кость от: чуть-е. И лицо, лик, обличье человека вообще трактовались как повторение мира, образ и подобие божие. Утрата части лица — возмездие, кара, хотя она может быть и добровольным принесением жертвы. Восстановление, регенерация — знак высшего прощения, чудо. Утрата плоти отождествлялась с утратою родича, друга; и Сальери Пушкина, отравив Моцарта, рыдал, говоря:

Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!

Поэтому трудно было бы рассматривать повесть Гоголя как сатиру на петербургское чиновничество — на ситуацию, в которой одна часть тела способна заменить собою всего функционера, майора. Подобная трактовка обязала бы нас видеть в повести фельетон, а фельетоном в ней, выражаясь в ее стилистике, и не пахнет. И исторически достовернее рассматривать повесть как один из актов проходящей через творчество Гоголя апологетики вольного легендного слова — слова, ускользнувшего от обязанности нести на себе бремя служения на «пользу отечеству», но храбро толкующего о бес-совест-ных, недобро-совест-ных проделках и приключениях.

Гоголь приходит в русскую прозу свободным от многолетнего служения поэзии, ориентированной на утонченность, отточенность стиля и на его художественную корректность. За плечами его нет воспитания в Царскосельском лицее. На нем не лежит груз сознания себя причастным к высшему дворянству, к становящейся российской интеллигенции с ее утонченной культурой, с доступностью для нее и вершин мировой философии, и тайн масонства, и материалистических концепций просвещенного Запада. Он — от земли. Он — с У-краины. С о-краины; и в творчестве его слагается оппозиция: «наш», «малороссийский» мир — и мир центра, столицы. Разумеется, в подобной литературной позиции есть немалая доля лукавства; но в первой трети прошлого века поэт, литератор был сам своего рода... художественным произведением: типажом, маской, дополнявшей его реальное Я (к этому и призывал Батюшков в этюде-манифесте «Нечто о поэте...»). Праздный ленивец, мечтательный неудачник, бравый рубака, утонченный эпикуреец — все это было общепринятым стилем художнического поведения, взаимной мистификацией. А она, как и подобает всякой мистификации, в одно и то же время и прикрывала,

камуфлировала подлинное, эмпирическое Я литератора, и приоткрывала его. Она предоставляла ему особого рода творческий простор и расширяла его права.

Творческое амплуа Гоголя было найдено им не сразу. «Я решился собрать все дурное, какое только я знал, и за одним разом над ним посмеяться — вот происхождение «Ревизора»! Это было первое мое произведение, замышленное с целью произвести доброе влияние на общество...» — писал Гоголь Жуковскому в конце сороковых годов. У него и жест повелителя, какого-то Александра Македонского, рассекающего гордиев узел: «в с е... о д н и м р а з о м...» Но у него же — и мягкий, терпеливый жест праведника: «произвести д о б р о е в л и я н и е...» Однако и у решительного воина, и у сопутствующего ему сеятеля добра — равно огромный размах; в поле зрения их — «в с е»: мир, общество, Русь. Так — приблизительно в середине тридцатых годов — сложится амплуа недостижимого для императорской России правителя-мудреца: смеясь, он рассыпает зерна добрых влияний. Но сначала этот будущий добротворец как бы еще инкогнито: он — в толпе; он присматривается, соразмеряет.

У Гоголя — амплуа оробевшего выходца из провинции, безродного смиренника; блистательно найденное им амплуа недоумевающего малороссиянина, простака, оказавшегося в изысканном и утонченном обществе, предрасположенного к патетике профана, с любопытством взирающего на Петрополь и на каждом шагу обнаруживающего на его улицах странности и диковины.

Основополагающий образ «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» — земля. Земля, семя. Плод, из земли растущий. «Петербургских повестей» — камень. Причем любая вещь может выступить у Гоголя в роли, в функции камня.

У Лермонтова — прямо, буквально:

В меня все ближние мои
Бросали бешено к а м е н ь я,—

как с горечью признается законоучитель-пророк, словно бы записывая пережитое в какой-то дневник, потому что у Лермонтова дневники пишут, кажется, все: не только Печорин, но и Мцыри, и демон, и страстотерпец-пророк. Но проза Гоголя, не называя камня камнем, сумеет придать свойства камня всему: чиновники сыплют бумажки на голову Акакия Акакиевича, уверяя его, что идет снег; и происходит побивание каменьями невинного, праведного. «Шинель» — о живом человеке, оказавшемся в каменном мире: каменные сердца; каменная глухота «значительного лица»; а в конце концов он и сам под камень спрячется и из-под каменного моста в виде привидения будет по ночам выбираться.

Мир повестей петербургских — мир, в котором, как на камне, ничего произрасти не может. Но все-таки и здесь — всепроника-

ющий рост. И здесь сохраняются отношения, в которые вступают люди, живущие около земли, землей, так же как в камне сохраняется воспоминание о том, что и он землей был. Земля лишь преображается до неузнаваемости. Например, молодой художник роется в куче живописных полотен, и он уже не помнит, конечно: в чем бы когда бы то ни было люди ни рылись, но первичен здесь жест — рыться в земле (человек руками роется в ней, свинья — носом, рылом). И забытая земля напоминает о себе; торговец картинами, бойко тараторя, навязывает художнику... «Зиму». На полотне — нарисованная зима. Искусственная. А в эпизоде с чиновниками, сыплющими бумажный «снег» на мученика Акакия, и вовсе подмененная зима: вместо снега импровизированное конфетти. Сделанное противопоставляется первозданному. Но первозданное все же живет, присутствует в сделанном: в сыплющихся на голову Акакию Акакиевичу бумажках скрыты и снег, и каменья.

«...Мы постоянно чувствуем *одного* рассказчика-автора, хотя и с очень широким диапазоном, от болтливого говора до патетического лиризма» (Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»).— В сб.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 227),— утверждает С. Бочаров, говоря о строении повести «Шинель». И получается все-таки грубовато: у Пушкина — много рассказчиков, у Гоголя же — один. Но дело сложнее: обаяние Гоголя — от того, что он дифоничен, двугласен; и он причудливо осуществил стремление своих современников взглянуть на окружающее двуоко. Два рассказчика, красноречивых риторика, ведут у него двуединое повествование: один — строгий и точный наблюдатель быта и нравов, другой — фантазер-духовидец. Один — приверженец письменной культуры, другой же знает лишь изустное слово.

Всякий распад единого надвое трагичен, чреват невидимыми миру слезами. Но разум и совесть, трезвая мысль и возвышенный дух стремятся к восстановлению гармонии; они жизнерадостно сотрудничают, хотя сотрудничество их и выглядит неуклюже, барочно причудливо. Два рассказчика, сливающиеся воедино, наблюдают жизнь Петербурга, сравнивают с холодной столицей Украйну, вспоминают; и у каждого из них — свои жанровые пристрастия: один рассказывает достоверную повесть о бедном чиновнике, а другой неожиданно прозревает в ней житие и пускается в агиографию.

«Шинель» — повесть, вставшая в ряд «повестей о бедном чиновнике»; но в «Шинели» как воспоминание о родном, предвечном присутствует и... житие. Сопоставление «Шинели» с житиями св. Акакия доказывает: перед нами — житие, примененное к новым, странным для человека с У-краины, с о-краины условиям. Житие с непременными атрибутами жития — от побивания каменьями и гонений, претерпеваемых героем при жизни, до посмертного возвращения его в мир и до чудес, им творимых,

«У нас» безумец — скажем, Катерина из «Страшной мести» — остается человеком мира, миру открытым. «У них» безумец уходит из мира в полное своеволие. В одиночество. В бунт, простирающийся даже на... календарь. Календарь — основа дневника; и иллюзия независимости человека, ведущего дневник, опровергается календарем — чем-то таким, что придумал *не он*. Что дано *всем*. Прикасаясь к календарю, он неопровержимо обнаруживает сходство со всеми; иллюзия неповторимости рушится. Но гоголевский безумец и календарь отвергает: появляются совмещенные месяцы, изобретенные человеком для себя самого. Не такие, как у других. А затем числа и вообще исчезают: не было числа. Однако в конце концов оказывается: и в индивидуалистическом мире, где решительно все, казалось бы, не такое, как у людей,— то же, что и у всех. И появляется тень, призрак матери, к которой взывает мучимый сын ее. Блудный сын.

Плодоносящая, живая земля с ее щедрыми дарами — образ, деталями которого как бы «размалевана» повесть об исчезнувшем носе. Петербург в ней — какой-то антикаменный, антигранитный: земное, земляное повторение Петербурга Пушкина.

> Всё, чем для прихоти обильной
> Торгует Лондон щепетильный...

«Всё, чем... торгует Лондон» оборачивается смешными деталями — крупицами диковинной жизни столицы. Газета сообщает про «новые полученные из Лондона семена репы и редиса». И хотя непонятно, кому и зачем понадобилось бы выписывать из Альбиона семена репы, важно не это: семя и плод, неизменные спутники героев Гоголя, вырисовываются и в его «столичной» повести. Так же, как и «дача со всеми угодьями: двумя стойлами для лошадей и местом, на котором можно развести превосходный березовый или еловый сад; там же находился вызов... купить старые подошвы...». Все это означено на «записках», которые держат в руках «множество старух, купеческих сидельцев и дворников». Это начертано на листках бумаги: слово застыло, окаменело. Но все это трудно представить себе написанным: перед нами — слово живое, произносимое. Базарное. Ярмарочное. И записки словно бы тараторят, трещат языками; поэтому-то сразу и не замечаешь, что все оповещения о продаже слеплены из нелепостей. «...Молодая горячая лошадь в серых яблоках, семнадцати лет от роду...» — слово бежит, торопится. И обаяние подобной абракадабры — в ее изустной первозданности. Это — слово рождающееся, только что пришедшее в мир, хотя «там», «у них», в Петербурге, окаменело и слово.

«Нос» разукрашен движущимися натюрмортами: цветы, плоды, ломти съестного. Ковалев видит «даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась... ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы». Да и вообще «дам целый цветочный водопад

сыпался по тротуару...» Фрак у цырюльника Ивана Яковлевича «был пегий, ...весь в коричнево-желтых и серых я б л о к а х»; лошадь «в серых я б л о к а х»; а доктор «ел поутру свежие я б л о к и». Яблоки переходят из метафоры в реалию, становятся в ряд с феерической лондонской репой. Неудивительно, что нос маиора оказывается запеченным в только что вынутом из печи, как бы новорожденном хлебе, а на маиоровом лице образуется «место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный б л и н». Где-то между хлебом и блином мелькает дама «в палевой шляпке, легкой как п и р о ж н о е». И в стихии, где все рождается, цветет и плодится, в состоянии вечного рождения, становления оказывается и слово.

«Нос» начинается с мотива утраты, потери какого-то слова; у Ивана Яковлевича нет фамилии: «Фамилия его утрачена и даже на вывеске его — где изображен господин с намыленною щекою и надписью «и кровь отворяют» — не выставлено ничего более...» Утрачена фамилия; отломалась половина вывески. А вскоре и Платон Ковалев будет скрывать свою фамилию: «Мне нельзя сказать ее»,— промычит он. Одно отламывается, отъединяется от другого: цырюльник «знал, что было совершенно невозможно требовать д в у х вещей разом...». И тем не менее он «приготовил д в е головки луку, взял в руки нож... Разрезавши хлеб на д в е половины, он поглядел в середину...» И в середине хлеба, между двумя головками луку обнаруживается маиоров нос.

Гоголевское удваивание предметов, слов и даже слогов в пределах одного слова проистекает от ощущения причастности человека к становлению окружающего. За образец берется лицо, тело с как бы само собою разумеющейся парностью его: два глаза, два уха, две руки, две ноги. Две части лица выполняют одну функцию, и все же истина есть только там, где действуют они обе. И важно везде, повсеместно отыскать необходимую двоицу; два аспекта в одном и том же. И у маиора Ковалева два чина: он и маиор, и коллежский асессор; да и вообще есть «д в а совершенно особенные рода» коллежских асессоров. А нелепость этих удвоений, раздвоений в том, что осуществляются они тотально, распространяясь и на единственное, уникальное. В частности, на злополучный нос: нос стал вторым изданием Ковалева, блудным сыном его: скверным сыном! В ранней редакции повести было: «Так я вас прошу объявить, чтобы поймавший представил мне мошенника, подлеца, с у к и н а...» Каламбур «нос — сын» просто-таки бил в глаза! Но позже он ушел в глубину повествования, затаился в ассоциативных рядах: нос рождается из печи; нос — в хлебе (а ассоциация «хлеб — ребенок» для Гоголя была естественной). Нос, бессовестно убежавший от Ковалева, вторично родился у бесфамильного брадобрея.

Удваивается, ветвится и слово. Известно, что «Нос» замышлялся как описание сна его героя: каламбур «нос — сон» был откровенен. Впоследствии тема сна редуцировалась, но каламбурная осно-

ва стиля осталась: что-то несут, что-то воз-нос-ится. На Воз-несенском проспекте живет цырюльник, жена его грозит: «Я сама на тебя д о - н е с у полиции». И она же — о носе: «Вон его! вон! н е с и куда хочешь! чтобы я духу его не слыхала!» Все — на игре слов: до-нес-ти, нес-ти; вон — вонь; а «дух» носа, «услыхать», вероятно, можно лишь носом же. И Иван Яковлевич, неся нос в тряпке по улице, «хотел его куда-нибудь подсунуть» (ср. «сунуть нос»). На фразеологических каламбурах строится переписка маиора с госпожой Подточиной, за дочерью которой Ковалев, кстати сказать, любил «приволокнуться», хотя вскоре «он потихоньку отчалил со своими комплиментами»: отчалить — уподобиться судну, кораблю, который не может не иметь носа.

Нос и глаза, как бы сторожащие его, в повести не разделены: бок о бок с темой утраты носа — тема частичной утраты глаз, близорукости или временного ослепления, окривения. Когда нос вернулся к Ковалеву, маиор «с сатирическим видом посмотрел, н е с к о л ь к о п р и щ у р я г л а з, на д в у х военных, у одного из которых был н о с никак не больше жилетной пуговицы». И глаз Ковалева взирает на двух офицеров, один из которых почти лишен носа: двое не равноценны; чета офицеров, рассматриваемых Ковалевым, как бы кривовата. Полицейский, вернувший маиору нос, тоже оптически неполноценен. «Ведь я б л и з о р у к, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит»,— говорит он. И нос-то он с трудом признал. «Но к счастию были со мною о ч к и, и я тот же час увидел, что это был н о с». Глаза, стало быть, как бы уходят с лица человека; а иногда, наоборот, удваиваются (человек в очках — «четырехглазый»). Во время скитаний по городу нос обретает глаза: «Н о с п о с м о т р е л на маиора, и брови его несколько нахмурились». Или теряет их, прячет: «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник... Нос ни на минуту не оставлял набожного своего положения и отвешивал поклоны». Помимо каламбуров словесных даются, так сказать, и каламбуры предметов: части лица исчезают, заменяются другими подобно тому, как в слове исчезают и сменяются звуки и буквы.

Каламбур «нос — сын» относится к таким, двойным каламбурам: исчезает, бежит из дому плоть от плоти бедного маиора; и если можно сводить до фарса имя античного философа Платона, точно так же, как в «Невском проспекте» снижены Шиллер и Гофман, поэты, то и притчу о блудном сыне можно снизить. У грозного пристава есть «трехлетний сынок», а другой полицейский повествует: «У меня в доме живет и теща, то есть мать моей жены, и дети; старший особенно подает большие надежды: очень умный мальчишка...» У одного — «мальчишка»; у другого — «сынок» (сын... нос). У Ковалева же... Там — сын. Здесь — нос. Бессовестный нос вернулся; и это — не сон.

«Нос» задуман вскоре после выхода в свет «Повестей... Белкина» и ориентирован на культуру того же рода, что и они: на повесть Г. Цшокке «Похвала носу», напечатанную в журнале «Молва» (!). Кстати, в этой забавной повестушке мелькнул образ: нос — вожатый человека. «Человек следует направлению своего носа; но умный и осторожный всегда будет уметь исправить сего вожатого, дарованного ему природою, и пойдет гладким путем, между тем как он ему указывает тернистый»,— тараторил Г. Цшокке, не зная о том, что с его болтовни начинается, может быть, одно из величайших произведений русской литературы: «Капитанская дочка», уподобившая степного «вожатого» носу, каламбурила вполне в его стиле и не исключено, что не без его прямого участия. А «Нос» Гоголя явно имеет в виду еще и подражание этой повести, с которым выступил... снова В. Карлгоф («Панегирик носу», «Литературные прибавления к Русскому Инвалиду», 1832, № 62). Уже знакомый нам В. Карлгоф утверждал: «С потерею носа теряется благородство человека», ибо «нос есть олицетворенная честь, прикрепленная к человеку». Диалог с молвой в повести несомненен, и ведется он так же, как у Пушкина: рассказывающий намерен превзойти, перещеголять других. Несомненен в повести и диалог с Пушкиным; причем мы имеем дело с диалогом, касающимся существа образной системы поэта, с первых же шагов признанного Гоголем учителем и вызывавшего его неизменное поклонение. Но выражение любви, исходящее из уст ученика, не исключает его сложной игры с образами произведений учителя. Снижения их.

Пушкин радостно бравирует изображением быта в «Евгении Онегине»; отсюда — пространные описания туалетных принадлежностей героя романа:

Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые,
И щетки тридцати родов
И для ногтей и для зубов.

Гоголевский двуокий, двуглавый рассказчик, расположившийся на границе родной о-краины и каменного Петербурга, явно знаком с первой главой «Евгения Онегина»; он и про «Лондон щепетильный» читал, и про «щетки тридцати родов». И у Гоголя доктор «держал рот в необыкновенной чистоте, полоща его каждое утро почти три четверти часа и шлифуя зубы пятью разных родов щеточками». И трудно представить себе, что образ доктора-петербуржца возникает в сознании писателя, пользуясь его выражением, «сам по себе». Когда речь идет о литературном движении двадцатых — тридцатых годов прошлого века, вопрос о сознательности или, напротив, о случайности симптоматических литературных перекличек должен решаться в пользу сознательности: мы имеем дело с литературным этикетом, заслоненным от нас сложившейся позже собирательной фигурой писателя, «отра-

жающего жизнь» на свой страх и риск. Но писатели были прежде всего гениальными... читателями. И читали друг друга они внимательнейше. Запоминая детали. Подхватывая их. И жестоко переиначивая: интерес писателя к собрату по перу, внимание к нему, расположение не исключали особой художественной жестокости. Гоголь боготворил Пушкина, однако деаристократизация Пушкина, своеобразная варваризация его во имя интенсификации пробивающейся в его творчестве, но все же недостаточно явной тенденции служения молве, ее вольностям — таков, скорее всего, принцип диалога лукавого украинца с русским аристократом. Мы воспринимаем аристократизм Пушкина как явление, удаленное от нас, академически; но для провинциала Гоголя он был чем-то живым, насущным. Чем более его подчеркивали, тем, возможно, больнее было Гоголю. Простонародность великого поэта, с точки зрения Гоголя, была и подлинной, и какою-то... надетой, излишне нарядной: сарафан, в который переоделась Лиза Муромская, барышня-крестьянка. И темой диалога Гоголя с Пушкиным стала простонародность. Диалог был художественно безжалостным. Но он был тем не менее диалогом по существу; и вся повесть Гоголя обладает придающей ей немало странностей двунаправленностью: она заступается за пушкинские «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», но она же пародирует многие мотивы Пушкина. Озорной голос с певучим малороссийским акцентом прямо-таки кричит с ее страниц о том, что как бы ни досаждали претендующей на просвещенность реакционной критике истории Белкина, а он, этот голос, намерен рассказывать продолжающие их новые истории. И будут они еще запутаннее. Еще более шокирующими будут они.

«Мы пошли к Сильвио и нашли его на дворе, сажающего п у л ю в п у л ю в туза, приклеенного к воротам»,— поведает повесть «Выстрел» о грозном герое ее. А о давнем враге своем, молоденьком удачнике-графе, Сильвио скажет: «Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и в ы п л е в ы в а я косточки, которые долетали до меня». Уж казалось бы, и у Пушкина на не боящемся грубости языке все описано: выстрел — плевок; «под дулом» и «косточки» —некое семя падает на землю перед лицом смерти. Но нет же! «Взошедши в переднюю, увидел он на кожаном запачканном диване лакея своего Ивана, который, лежа на спине, п л е в а л в потолок и попадал довольно удачно в о д н о и т о ж е м е с т о». Из двух фраз Пушкина смонтирована одна; два романтических героя-аристократа соединились в одном — в лакее И-ване, который лежит на ди-ване. Опять — озорное снижение: не загадочные герои, а ленивый лакей; не стоит, а валяется. И разумеется, не стреляет ни в кого и ни во что, где уж ему стрелять! «Пулю в пулю»,— говорится у Пушкина. «Плевал» — у Гоголя. Двойной каламбур: одно слово заменяется другим, созвучным; а одна вещь — другой, неприглядной. Сильвио у Пушкина, казалось бы, достаточно снижен: «Бывало,

увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавит муху в стену!» Но придет Гоголь, и, смонтировав воедино Сильвио и его обидчика-графа, низведет обоих их еще ниже. Было ли это системой? Да, было: травестирование на уровне фразы — явление для литературы двадцатых — тридцатых годов совершенно обычное.

Возвращение блудного носа маиора Ковалева, плоти его, его частицы иронически созвучно патетике пушкинских триумфов по поводу чудесных воскрешений, восстановлений:

И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

«На дороге встретил он штаб-офицершу Подточину вместе с дочерью, раскланялся с ними, и был встречен с радостными восклицаньями...»

Носу задается пир, и, встретивши двух дам, Ковалев «разговаривал с ними очень долго, и нарочно вынувши табакерку, набивал перед ними весьма долго свой нос с обоих подъездов...». Нос потчуют, угощают; нос прощен, нос обласкан: совесть-то у него все же проснулась!

Молва у Гоголя отстаивает свое право на произнесение слова с откровенной оглядкой на то, что произнес ранее кто-то другой. С другим выражением лица произнес. Фраза у Гоголя неотрывна от *лица* говорящего; и, кстати, воспоминания о чтении Гоголем своих произведений восторженно запечатлевают: он читал, и разительно менялось, говорило его странно скроенное лицо. Триумф маиора Ковалева содержит в себе пере-лицованные триумфы героев Пушкина: перелицовываются отдельные фразы; перелицовывается настроение в целом.

Молва берет свое. И слово молвы выталкивает жителей столицы на каменные улицы, слух о прогулках маиорова носа собирает толпы, рождает новые версии. А кончается все известной пародией на рецензию булгаринской «Северной Пчелы», посвященную повестям Пушкина: «Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что́ это...»

Под радостный гомон молвы, хотя и безо всякой пользы отечеству была рассказана Гоголем история о возвращении в отчий дом блудного носа обескураженного майора.

Глава третья

КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ

Тою же осенью 1830 года, в октябре, когда Пушкин примеривал на себя наряд издателя «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», шестнадцатилетний Лермонтов сложил балладу «Могила бойца». «Думу», как назвал он ее, сделавши отметку: «1830 год — 5-го октября. Во время холеры — morbus». Много лет спустя «Могила бойца» вошла в одно из зарубежных изданий поэта, затем — в издания русские, и сейчас она стоит рядом с «Жалобами турка», «Парусом», «Нищим» — произведениями, с которых начинается Лермонтов-классик. Красиво скептический — такой, каким сто с лишним лет знают его школьники, неизменно угадывающие в нем что-то свое: он — для юности, для входящих в жизнь. Для семнадцатилетних, которые твердо уверены: присутствие в их сознании Лермонтова гарантирует их от обмана. Их не заманишь в путаницу заблуждений, в дебри иллюзий, потому что Лермонтов — с ними. И Лермонтов — для того юношественного начала, которое остается в каждом из нас до старости. Изъясняясь же языком истории, новая русская литература, если о ней вообще можно говорить как о реально существующем едином целом, начинается где-то на листках и в тетрадках с «Парусом» и «Могилой бойца»: их создал поэт, взявшийся за перо никак не ради замысловатых мистификаций и развернутых на многие годы литературных игр, но затем, чтобы доказать свою правоту и развеять чьи-то иллюзии рядом последовательных аргументов. Их пронизывает установка на победу в споре с незримым противником; на изъятие из поэтического обихода всего декоративного или порождающего различные толкования. Твердость и прямота; и, в частности, тут уже нечего делать *всему лицу* человека, вечно незавершенному и подвижному. Существен только *взгляд*. Всепроникающий. Пронзающий бытие ледяным огнем достоверного знания.

В «Парусе» взгляд устремлен по горизонтали, в море. В «Могиле бойца» он под острым углом по диагонали рассекает землю; и она становится прозрачной, будто стекло.

В «Парусе» — символ чего-то, кого-то, кому земля не нужна: море да небо. Но «Могила бойца» некрологична, эпитафична; в этой балладе, естественно, все — о земле:

Седые кудри старика
Смешалися с з е м л е й...

Сырой з е м л е й покрыта грудь...

И ход мысли направлен на пересмотр представлений, с землею связанных. На отрицание трактовки земли как начала и хоронящего, и порождающего. «Мать сыра-земля» превращается просто в сырую, влажную землю; и никакая она не «мать». А двуединое

иллюзорно. Двуединство — коварное соединение обманчивой видимости и убивающей сущности; одна из сторон двуединства декоративна.

Над ним бугор насыпан был,
Зеленый дерн кругом.

Дерн на бугре ярок именно как декорация. Но бугор есть бугор, не больше. И от того, что на фоне этой декорации звучит песня, бойцу не будет ни хуже, ни лучше.

«Могилой бойца» начинается вереница лермонтовских разоблачений поставленного кем-то спектакля. Его могут поставить по доброте, не вникая в сущность обряда: насыпали «курган», но «курган»-то всего лишь название груды земли, «бугра». Траву посадили. Но трава-то — «дерн»; она не порождена здесь же, а принесена, пересажена. Заемная трава. Убранство всего лишь. И песни поются. Но песни-то — словеса. А все это вместе — театр с воздвижением декорации и произнесением на фоне ее заученных слов. И позднее будет:

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заучённым,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

Не бойца ли, не мертвого ли рыцаря в бытность его живым и сражающимся взялся играть этот шут? Боец тоже «меч носил»; но «мечом картонным» заменяет его актер, искренне, от души старающийся спектакль свой сыграть. Впрочем, спектакли ставят и из коварства. Из злобы.

И прежний сняв венок,— они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него...

Мотивировка устроения спектакля — иная, чем в «Могиле бойца»: здесь — не тризна, которою люди обманывают себя, а политический маскарад. Но компоненты спектакля неизменны: «венец терновый, увитый лаврами» надеть на кого-то — то же, что «бугор» насыпать, окольцевав его «дерном».

И червь, движенья не боясь,
Ползет через ч е л о.

Но иглы тайные сурово
Язвили славное ч е л о.

В «Могиле бойца»:

У с т а, любимицы бесед,
Могильный хлад сковал.

А в «Смерти Поэта»:

Приют певца угрюм и тесен,
И на у с т а х его печать.

«Смерть Поэта» — какое-то художническое воспоминание о юношеской балладе. Самим поэтом, возможно, не узнанное: охваченный горем и негодованием, вряд ли помнил он о написанном им же самим семь лет тому назад. Но узнать в одном стихотворении воспоминание о другом не трудно: спектакль, который устраивают люди, и прозреваемое за его реквизитом доподлинное — устойчивая антитеза художественного сознания Лермонтова. Монастырь с его чином — спектакль; а то, что повидал и пережил бежавший монах,— настоящая сущность. А «Герой нашего времени» строится как ряд разоблаченных спектаклей, начиная с какой-то комедии с песнями и танцами, которую устраивают контрабандисты при появлении в их доме Печорина. И жизнь человека сплошь и рядом зависит от его проницательности. От его умения всмотреться в ситуацию. Рас-смотреть ее, взглядом рассекая представшее перед глазами на декоративное и на доподлинное. А иначе попадешь в западню.

В лермонтовском мире не могли бы появиться пушкинские циклопы, да еще и циклопы, из русского быта пришедшие: окривевшая тетушка, кривой старичок-офицер, кривой оборванец-мальчишка с кошкой на руках. Ибо Лермонтов, постоянно упрекавший человечество вообще и людей по отдельности за непроницательность, никогда не мог бы упрекнуть никого за кривизну: есть у человека один глаз, и его вполне достаточно для рас-сматривания, рас-смотрения мира в прямой перспективе. В перспективе, положим, выстрела, когда второй глаз даже мешает точности прицела.

Вот пять шагов еще ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить...—

говорится у Пушкина.

Элегантный юноша Ленский, кажется, открывает галерею циклопов, которые прошагают по страницам Пушкина. И одноглазый, кривой красавец-романтик, ступающий навстречу смерти своей, глубоко метафоричен: он «окривел» еще накануне, на празднике. Тогда, когда увидел Ольгу флиртующей с Онегиным и принял каприз друга и невесты всерьез, односторонне, усмотрев коварство, таившееся под личиной любви. Но Ленский смотрел на мир так же, как посмотрел бы на мир и Лермонтов; и не случайно же именно Ленский оказался наиболее близким Лермонтову героем Пушкина; самого Пушкина он Ленскому уподобил, не заметив, что Ленский был воплощенною односторонностью: жил односторонне духовно и в небытие ушел, «жмуря левый глаз». Целясь в мир, на который он давно уже смотрел с одной точки зрения,

Для Лермонтова из всех измерений мира существенно лишь измерение в глубину. Естественно, что при таком восприятии окружающего не нужен ни открытый образ жизни, предполагающий просто-таки бесцеремонное разглядывание, рассматривание всех каждым и каждого всеми; ни сопутствующая ему многоголосица легенд, толки молвы.

Назвать «Анчар» Пушкина «балладой» мне представляется проявлением жанровой глухоты, дальтонизма. «Анчар» — легенда, отличительный признак которой — альтернативность решения поставленной в ней проблемы. А баллады Пушкина ироничны и в разной степени пародийны; и пародируется в них не столько *некто* — Жуковский, положим, сколько *нечто*, сам жанр. С изысканностью закрепленных за ним героев, которых у Пушкина может сменить мужик или солдат. С присущим балладе стремлением раздробить мир на противоположности, антитезы, и запечатлеть его как вереницу любящих и ненавидящих, красавиц и монстров или черных и белых предметов. Пресмыкание и полет, жизнь и смерть, ад и небо, демон и ангел... В жанрово ортодоксальной балладе Пушкину было бы просто-напросто скучно.

А баллада Лермонтова жанрово ортодоксальна; для того чтобы исследовать балладу как жанр, достаточно проанализировать любую из баллад Лермонтова. Она окажется жанрово каноничной. И она будет ревизовать, пересматривать легенду, осуждая ее за дискуссионность.

Сотни лет существовали легенды о царице Тамаре. Именно легенды, легенды как жанр. Но однонаправленный взгляд молодого поэта падает на легендные образы, которые нарисовала молва. Расчленяет их. Судит. Не столько царицу, сколько молву, создавшую ее неотчетливый образ,— за то, что он неотчетлив.

«Тамара» ориентирована и на грузинские легенды, и на «Египетские ночи» Пушкина: жизнью платят за ночь любви царицы, и утро приносит одаренным ее любовью лютую смерть. Но в ситуации, которая в устах пушкинского импровизатора стилизуется и под трагикомический торг, какой-то аукцион; и под праздник смелости и любви, на этот раз вычленяется только ряд антитез: «высокая башня стояла» над Тереком, роющим себе русло «в глубокой теснине»; стояла она «чернея на черной скале», и «во тьме... что-то белело». А сама царица была

Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.

У Пушкина — добровольное предание себя в плен страсти и грядущей за нею смерти. У Лермонтова — западня.

И там сквозь туман полуночи
Блистал огонек золотой,
Кидался он путнику в очи,
Манил он на отдых ночной.

Куда ни кинет поэт свой взгляд, везде он театр видит. А театр — обман и ловушка.

Царь в «Анчаре» Пушкина ни мгновенья не лгал. Он был бессовестен, но коварен он не был: царь в пустыню раба не заманивал; и раб знал, что идет на муку и смерть.

Воин, купец и пастух, влекомые зовом Тамары, думают, что идут они к отдохновению и к блаженству. Но царица просто лжива, коварна: привлекла, одарила собою и, обманувши, убила. Бессовестность в ней сливается с лживостью. И если в «Анчаре» мы столкнулись с жутковатым сочетанием бессовестности и правдивости, то в «Тамаре» — всего лишь с бессовестной ложью: критерии бессовестности и коварства уравниваются, и одно оказывается равнозначным другому. Но о чем тогда дискутировать? Не о чем. И не дискутировать надо, а вынести приговор театру, возведенному на черной скале.

Врата глубокой теснины раздвигаются, словно занавес. Действие первое: общий вид Дарьяльского ущелья, декорация замка, коварный золотой огонек. Второе действие: воин, купец и пастух идут «на голос невидимой пери».

Пред ним отворялися двери,
Встречал его мрачный евну́х.

За этим, вторым занавесом — новая декорация:

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчу́г убрана,
Ждала она гостя. Шипели
Пред нею два кубка вина.

Царица «убрана»: как бы загримирована, выряжена в реквизит, взятый из костюмерной,— в парчу, в жемчуга. И два кубка из-за кулис принесены. На стол поставлены.

Занавес опускается, чтобы раздвинуться снова, открывши картину опустошения, смерти: зло, наряжаясь в личину любви, коварно заманивает людей в западню, в поднебесье вознесшуюся. Надо ли продолжаться легенде?

Лермонтов категоричен, и категоричность Лермонтова бесконечно противоречива.

В «Анчаре» Пушкина лирическое сознание отказывается от попыток в одиночку разрешить тяжбу между Природой и Человеком, между двумя людьми. И это — не от нравственного бессилия, а скорее из нежелания единолично решать проблемы, затрагивающие всех. И взятое у молвы молве же и возвращается.

Но молва в условиях стабилизовавшейся империи уже заметно дегенеративна. Она отторгнута от народных истоков, и направлена она не на бескорыстное искание истины. Она служит зависти, клевете (Пушкин, по Лермонтову, «пал, оклеветанный м о л в о й»). Да, она может сверкнуть и проходящим через вереницу столетий преданием. Но и предание вырождается в развле-

ченье, в забаву, в какие-то неясные толки. И необходим суд. Высший. Непреложный. Неумолимый.

В творчестве Лермонтова отчетливо выражено ожидание такого суда, а поэт мыслится как его провозвестник. Для поэта не должно быть незавершенных, неясных, влекущих своею неотчетливостью ситуаций; и он видит мир так, будто каждый наступающий день — последний день мира. В течение этого, последнего дня мир должен быть приведен в порядок, прибран, прояснен завершающим, окончательным словом. Кстати, мотив утренней зари, первого солнечного луча у Лермонтова существенен необычайно: утро освещает пушки перед боем в «Бородино», алая заря поднимается над храмами златоглавой Москвы в «Песне про... купца Калашникова», и в предрассветной голубизне дописывает Печорин строки преддуэльной части своего дневника. Первый луч освещает картину опустошения в «Трех пальмах», в «Тамаре». И всюду обстоятельства слагаются так, что следующего утра для героев поэта уже не будет или, во всяком случае, может не быть никогда.

Слово Лермонтова — слово, сказанное будто на рассвете какого-то последнего дня творенья. Оно зовет прибраться, очиститься. Прояснить отношения между людьми. Придать окончательную форму их чувствам, мыслям и жанрам, объединяющим их.

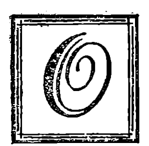
Но в таком слове есть и космическое величие, и заметная узость: личность заменяет собою тот «божий суд», «грозный суд», к которому взывают строки «Смерти Поэта»; того «вечного судию», о котором говорится в «Пророке». Исторически локальные критерии абсолютизируются; и личность, Я, узурпирует себе право контроля над совестью, над мыслями окружающих. Слепящее своим психологическим богатством Я заглушает голоса Другого, Других,— говорящих, спорящих, дискутирующих.

И легенда кончается.


Часть вторая
Большой мир малых жанров

Глава первая

ЭПИГРАММА: ЗАКЛАНИЕ — ПРЕЗРЕНИЕ — УВАЖЕНИЕ



дин из серьёзнейших интерпретаторов Лермонтова Е. Михайлова писала: «Начало XIX в. в России (20-е и 30-е годы в особенности) открывает собою величественное развитие новой русской литературы... Первостепенное место занимает идея, которой суждено было стать одной из воинствующих идей в период дворянской революционности и которая составила основной пафос творчества Лермонтова... Это — идея личности, заявившая о себе еще в литературе конца XVIII в. Еще произведения писателей-сентименталистов свидетельствовали о пробуждении интереса к конкретной личности, о внимании к индивидуальному человеку и его психологическим переживаниям». * Мысли, радовавшие свежестью, с годами обнаруживают неполноту. Путь «величественного развития новой русской литературы» ведет к книгам с «психологическими переживаниями». Был спрос на «психологические переживания» — на поиски их отправлялись в прошлое. Обнаруживали там писателей-«психологов», непохожих на них отвергали. Из поля зрения ускользали и так называемые малые жанры; лишь для эпиграммы делалось исключение: привлекала ее сатирическая направленность. Но эпиграмма не сводима к сатире, содержание ее сложнее; она — зерно, из которого прорастали и поэмы, и повести, и романы.

Эпиграммы носились в воздухе. Их уподобляли вы-стрелам. Стрелам. И эмблемой, индикатором эпиграммы как жанра вовеки пребудет стрела. Эпиграмму уподобляли стреле. А если противника уж очень презирали — булавке. Но булав-ка — от булав-ы, оружия, которым крушили по шлему, по голове. Ошеломляли. Укол и удар совмещались, противник якобы замертво падал ниц, долу. Разумеется, как реальное лицо он оставался в живых. Но умирала его идея; ее про-низ-ывали булавкой: добирались до ее низа. И ее на-низ-ывали рядышком с другими идеями. Получались коллекции уби-

* Михайлова Е. Н. Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения.— В сб.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941, с. 125.

тых тенденций общественной жизни, свойств человеческого характера. А коллекция — своего рода некрополь. И враг становился маленьким и потешным памятником: чучелом, пронзенным стрелою или наколотым на булавку.

В эпиграмме достигали решения извечной проблемы: борьбы со злом без пролития крови. Умерщвляли *идею*, оставляя в живых *человека*. Некое враждебное начало убивали в своем сознании. От него отрешались. Открещивались. Многие герои Пушкина, Гоголя, Лермонтова мыслят эпиграмматически, блистательно рассуждая о природе такого мышления. И «молодой философ» из повести Гоголя «Вий» Тиберий Горобець, поминая Хому Брута, погибшего в ратоборстве с нечистью, изрекает: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже всё это». Действительно, философ! Знает: плюнуть на хвост ведьме надо; а плюнуть в народном сознании — пародировать вы-стрел, сделав жест и убийственный, и о-скорб-ительный, повергающий врага в скорбь. А скорбь обессиливает. Но Горобець, Воробей — диалектик: понимает, что, отвергая зло, одновременно следует и перекреститься, сочетая брань с высоким помыслом, убиение — с обновлением.

То, что у Гоголя открыто, у Пушкина редуцировано; но сочетание святого с эпиграмматически бранным просматривается и у него — в его речи, в речи его героев. Узнают, положим, приютившие Машу Миронову жители крепости об ее беде, об измене Швабрина и о том, что Швабрин донес на них Пугачеву. «Поп и попадья к р е с т и л и с ь, услыша, что Пугачеву известен их обман. «С нами сила к р е с т н а я! — говорила Акулина Памфиловна.— Промчи бог тучу мимо. Ай-да Алексей Иваныч; нечего сказать, хорош г у с ь!» «Гусь» — эпиграмматическая кличка. Оскорбление, явственное тем более, что ряд характеристик в «Капитанской дочке» зиждется на орнитологических метафорах: отважный ловкий воробушек, орел и ворон попеременно характеризуют, например, Пугачева. А гусь — не орел и не ворон: и трусоват, и глуп, и бестолково шумлив; и в «Повести о том, как поссорился...» Гоголя весь сыр-бор загорится из-за словечка «гусак». «Гусь», «гусак» — побранка; но и эта побранка, как и плевок гоголевского философа,— рядом с упоминанием о «силе крестной». И «Капитанская дочка» немыслима без эпиграмматического переплетения хулы и молений. При первой встрече и первом прощании с Гриневым Пугачев, неведомый бродяга-вожатый, сказал с низким поклоном: «Спасибо, ваше благородие! Награди вас господь за вашу добродетель. В е к не забуду ваших милостей». То же говорит Гриневу урядник-казак: «Очень благодарен, ваше благородие... в е ч н о за вас буду бога молить». И Савельич прохнычет, благодаря Пугачева: «Спасибо, государь, спасибо, отец родной!.. Дай бог тебе с т о л е т здравствовать... В е к за тебя буду бога молить, а о заячьем тулупе и упоминать уж не стану». А Гринев, прося Пугачева отпустить его «с бедной сиротою,

куда нам бог путь укажет», заканчивает: «А мы, где бы ты ни был и что бы с тобою ни случилось, каждый день будем бога молить о спасении грешной твоей души...»

«Век... вечно... сто лет... каждый день...» Бывает, что герои «Капитанской дочки» начинают с насмешек, разоблачений, эпиграмматических убиений, а потом поют какое-то многолетие: начав за упокой, кончают за здравие. Что ж, это жанрово логично: словесное убиение в глазах корректного эпиграмматиста не у-ничто-жение, нет, а очищение души Другого. Убив словом дурное в нем, его благословляют, прощают. А простить — освободить, сделать свободным. И не удивительно, что крест постепенно ложится на топографическую горизонталь «Капитанской дочки». Пугачев говорит о родной земле: «Сторона мне знакомая... слава богу, исхожена и изъезжена вдоль и поперек». И далее он же: «Ступай себе на все четыре стороны и делай, что хочешь». А Савельич вторит грозному казацкому государю: «...Поезжай себе хоть на все четыре стороны». «Капитанская дочка» содержит в себе эпиграмматическое начало, по гуманной логике эпиграммы развивающееся в начало возвышенное. Освобождающее: идти на все четыре стороны — эмблематическое обозначение свободы выбора, возникающее в ходе полемики дворянина с простолюдином, офицера — с мятежником.

Пушкин воспитывался в мире устоявшихся навыков эпиграмматического жизневосприятия. Лицей порождал эпиграммы внутрикружковые, «для своих»; и клички, прозвища, которыми лицеисты награждали друг друга, надолго определили их реноме, хотя эпиграмма вовсе не претендует на полноту характеристики человека: она точечна, она укол. Она выхватывает из объекта *одно* свойство.

Но потомки поверили потешным кличкам. Понадобились титанические усилия исследователей, попытавшихся освободить современников Пушкина от приросших к их лицам масок. Многолетняя деятельность Ю. Тынянова по изучению В. К. Кюхельбекера сводилась к одному: талантливый и какой-то внутренне грустный историк расчищал облик своего героя от эпиграмматических ярлыков. И не расчистил. Подле воссозданного им Кюхельбекера—двойник, «Кюхля». Но все же настает пора так же расчистить хотя бы облик «праздного ленивца» Дельвига — прежде всего его. И трудная это будет работа: во-первых, своеобразная маска, творческая личина для современников Пушкина была чем-то необходимым; они жили, играя на общественном поприще некие роли, каждый — свою; во-вторых же, доверие к эпиграммам, формировавшим подобные маски, у потомков незыблемо. И никак не удается подобрать ключ к барочной оппозиции «маска — лицо». Снимают с поэта маску — получается «Пушкин в жизни» В. Вересаева, позитивистский трактат о необъяснимом двуличии; верят маске — история литературы наполняется призраками утонченных эпикурейцев (Батюшков), лихих рубак (Давыдов), кутил (Языков) и ленивцев (Дельвиг).

А что может получиться, если эпиграммами оклеиваются фигуры, одиозность которых хоть как-то подтверждена? Вождь «староверов» Шишков, лидер мещанского просветительства Булгарин? В характеристиках их потомки слишком склонны руководствоваться эпиграммами!

А лицей исторгал эпиграммы во множестве: тучи стрел летели с этого островка, из-за стен крепости на врагов стиля жизни, который здесь процветал — не столько в реальности, сколько опять-таки в воображении. А врагов прежде всего считают; со счета начинается выведывание какой-то тайны противника; сосчитать — ввести в рамки. Отграничить. Запереть в границах числа.

Угрюмых тройка есть певцов —
Шихматов, Шаховской, Шишков,
Уму есть тройка супостатов —
Шишков наш, Шаховской, Шихматов.
Но кто глупей из тройки злой?
Шишков, Шихматов, Шаховской!

Число «три», «объединяющее высокое, святую троицу с карточной тройкой или с тройкой коней, плетущихся по равнине российской словесности; звукообразы, сводящие трех литераторов в обезличивающее единство: Ш и У (Угрюмых... УмУ... сУпостатов... глУпей). И три врага с одинаковой начальной буквой фамилий загнаны в треугольник, на каждом углу которого обозначено «Ш» (а начертание буквы «Ш» и римской цифры «три», III, одинаковы). Шишков, Шихматов, Шаховской попеременно оказываются на вершине треугольника: он вращается, вознося на «верх глупости» каждого поочередно и каждого низвергая вниз.

К эпиграмме вряд ли приложимы критерии справедливости или диффамации, клеветы. Опровергнуть ее невозможно. Единственно мыслимый ответ на нее — поддакивание, акцентирование тех свойств характера, в которые она метит. Обличают в невежестве — вырядись в маску и вовсе последнего простофили. Обличают в педантизме — прояви такой педантизм, что сам Сальери в сравнении с тобою должен предстать сентиментальным мечтателем. И Пушкин умел виртуозно отвечать эпиграммам на адекватном им языке: форсирование им своего аристократизма, создание им образов дворян-простаков типа Белкина или Гринева во многом плод его борьбы против эпиграмматических нападок на засилие в литературе «аристократической партии», на невежество дворян. Форсирование того, что в тебе обличают,— логически корректный ответ на эпиграмматические выстрелы.

Но возможен ответ на эпиграмму и некорректный: на убиение словом отвечают вызовом на дуэль, покушением на жизнь эпиграмматиста. Границы словесного и реального плана рушатся. Метафора переходит в жизнь, а словесный удар, укол — в реальную рану. Смертельную.

Эпиграмма в первые десятилетия XIX века — тема огромная и жутковатая: остря, пошучивая, ходили над бездной. Роман и эпопея в обиходе современного человека представляются явлением более важным, чем эпиграмма, мадригал, эпитафия. Но каковы критерии важности? От романов, поэм, повестей никто, слава богу, не погиб. А эпиграмма влияет на судьбу человека непосредственно; и поводом, толкнувшим Пушкина на Черную речку, была эпиграмма, на которую ответить поддакиванием было уже невозможно: словесная ситуация требовала разрешения жизненного.

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой...

Лермонтов открывает в молве тенденцию локализоваться, выродиться в лжемолву, в сплетню. Слухи и эпиграммы о семейной жизни Пушкина по сути своей были сплетнически клеветническими; эпиграмма деградировала, и Лермонтов, обладавший фантастической интуицией чистоты жанра, уловил это сразу.

Эпиграмма при всей возможной резкости, даже порою соленой скабрезности ее, целомудренна. Сфера ее применения — дело человека, его идея. Пушкина как поэта подвергали уничтожающему обстрелу. Иногда ему дружелюбно, но все же с эпиграмматическими нотками подсказывали линию поведения.

Не будем, П<ушки>н милый мой,
Стремленьям чувства предаваться
И очевидно ослепляться
Нас увлекающей мечтой!
Не наше дело порицать
Невежд поступки и сужденья;
Не наше дело открывать
Их слепоту и заблужденья!
Изведав опытом людей,
Пора нам, П<ушки>н, быть скромней;
Пора казаться простаками
И не смеяться над глупцами!
Не все мы будем понимать,
Не все высказывать свободно;
А будем более молчать
И думать: *так судьбе угодно!*

(Б-Рю-нъ, «К П...ну»,— «Благонамеренный», 1826,
№ I, с. 48—49)

Эпиграмматическое послание М. Бестужева-Рюмина — в стиле времени; оно построено на мотиве глаз, очей: «оче-вид-но о-слепляться», «открывать их слеп-оту». И оно находит у Пушкина отзвук; стихотворение «Я памятник себе воздвиг...» вбирает в себя и эти бесхитростные стишки: «Веленью божию, о муза, будь послушна...» — продолжение строки «так судьбе угодно!» А интригующие

слова «И не оспоривай г л у п ц а» восходят к совету: «И не смеяться над г л у п ц а м и». Да и в стихотворениях «Поэт и толпа» (1828) и «Поэту» (1830) — следы диалога с тем же посланием.

М. Бестужев-Рюмин, впрочем, обессмертил себя не простодушными советами, которыми он одаривал «П-на», а эпиграммой на «Бориса Годунова»:

И Пушкин стал нам скучен,
И Пушкин надоел,
И стих его не звучен,
И гений охладел.

На подобное Пушкин ответил царственно; обращаясь к собирательному Поэту, спросил, вопросил:

...Ты сам свой высший суд:
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И п л ю е т н а а л т а р ь, где твой огонь горит
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Эпиграммы «толпы» — плевок; но «толпа» не во имя святыни изрыгает ругательства, а святыню пытается предать хуле. «Толпа» — как бесы:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, п л ю е т н а м е н я...

И бесы — толпа, и толпа — бесы: плюют на алтари, причем и те и другие действуют как-то по-детски: «играет...», «и в детской резвости колеблет твой треножник». Как им отвечать? Только пожать плечами; да, поэт именно таков, каким он предстает в сыплющихся на него эпиграммах.

Но эпиграмма, побудившая Пушкина отложить перо и взяться за пистолет, была жанрово дегенеративной: не дело поэта осмеивалось, не идея, а его личная жизнь. И Пушкин ответил выстрелом: «Попал! Попал!»

Эпиграмма убила и Лермонтова. По-другому: он стрелял в своего убийцу словами, а тот выстрелил в него по-настоящему. На слова он ответил делом.

Если бы Шишков, Шаховской и Шихматов мыслили по логике начала сороковых годов, они, трое, должны были бы вызвать на дуэль... школьника. Однако почтенные архаисты еще не предполагали, что они имеют дело с жанром, в котором забава как нигде более близка к ужасному. И подобное приближение смешного в литературе к ужасному в жизни характерно для первой трети прошлого века. Для открытого образа жизни, но для последнего этапа, для завершения его. Эпиграмматическое слово еще пытается остаться верным себе: человека убивают, не прикасаясь к нему; человек неприкосновенен. Как реальное лицо он живет; но голос его замо-

гилен: отсюда — тема Аида, тема загробного царства, варьируемая в эпиграмматической литературе. Эпиграмма переходила в шутливую эпитафию.

Пражанр эпиграммы — заклинание. Говорящий прошептал слово, плюнул на злокозненного демона; и ослабел о-скорб-ленный демон, и отрешено, изгнано зло: человек отделывается, освобождается от враждебного ему явления. И уже в конце жизни, соразмеряя монархию с буржуазной, парламентской демократией, Пушкин произнесет:

Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не всё ли нам равно? Бог с ними...

«Из Пиндемонти» — лирический памфлет, содержащий в себе отблески эпиграмматизма, направленного и к монархии, и к парламентаризму — политическим искушениям, которые мельтешат перед современным Пушкину человеком, грозя поглотить его помыслы, душу. А эпиграмма очищала душу и разум, отвергая соблазны: убивали не *кого-то*, а *что-то*.

Но эпиграмма уже начинала восприниматься и буквально. Как покушение. Пушкин противоречил себе: «Клеветникам России» — памфлет, в котором эпиграмматическая поэтика заметно деградирует:

Вы грозны на словах — попробуйте на деле!
Иль старый богатырь, покойный на постеле,
Не в силах завинтить свой измаильский штык?

Есть в стихотворении образ некоего сплоченного мира, который мил и дорог поэту: это — Россия и славянский мир. Он знает и рознь, и распри, но какая же семья их не знает? В семье люди бывают особенно жестоки друг с другом. Несправедливы. И все же:

Вам непонятна, вам чужда
Сия семейная вражда.

Славянство — семья. Спорящая, пререкающаяся, но тем не менее готовая защищать себя от нападок острым эпиграмматическим словом. Однако у Пушкина — и вызов. На дуэль народов: на войну. Появляется «измаильский штык» и далее — много-много штыков: поднимутся, «стальной щетиною сверкая». На уколы словом Пушкин отвечает угрозою штыком — самым тяжеловесным из всех видов холодного оружия, пронзающего и колющего. И в творчестве Пушкина отражается меняющаяся трактовка жанров: слов мало, подобает приступить и к реальному делу.

Малые жанры у Пушкина изображают и изображаются: «Евгений Онегин», «Полтава», «Капитанская дочка» немыслимы без

эпиграмматических, мадригальных и эпитафических вкраплений и без развернутых концепций, тоже эпиграмматических, эпитафических, мадригальных. Малые жанры распространяются, разрастаются вширь.

Жанровая многоголосица у Пушкина зиждется на понятиях добра и свободы. Добра — потому, что ни философское добро, ни простая житейская доброта немыслимы без покровительства, без сочувствия к меньшему, к меньшо́му: уменьшительный суффикс, прибавленный к имени человека, уже признак расположения к нему; а хрестоматийным доказательством доброты человека считается его отношение к ребенку. «Дитя малое, неразумное»,— говорит народ; и доброта там, где есть постижение «малого» и «неразумного» — разума, иного по отношению к добротворцу: разума, теплящегося в зернышке или в травинке; разума животного или птицы, пичуги. Аналогия между изустным словом и птицей относится к древнейшим; до нас она дошла в единичных пословицах или в застывших фразеологизмах: «слово — не воробей, вылетит — не поймаешь»; болтуньи «трещат, как сороки»; кто-то «щебечет», «воркует», «гогочет». Хорошую песню и меткое слово мы называем «крылатыми». В общем, слово издавна сопряжено в нашем сознании с метафорой птицы, и, очевидно, отношение к малому, пребывающему в небрежении слову родственно отношению к ней.

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать! —

писал поэт в тот год, когда он начал «Евгения Онегина». Доброта —освобождение; причем освобождение и «малого», умещающегося на ладони. Но маленькое становится всемирно значимым. Отношение поэта к малым жанрам таково же: они на свободу выпущены; их слово равноправно с одическим, балладным, эпическим или романным.

Активизация малых жанров существенно меняет внушенные людям представления о масштабах событий: главное, мол, не их судьбы, не рождение, не любовь и не смерть; важнее всего напитать ядом стрелы и одолеть соседние государства, впоследствии посвятив царю и его победе панегирическую оду, эпопею, трагедию.

Бессовестность в подобной градации событий и в вытекающей отсюда градации жанров: любовь — частное дело подданных, и перед лицом побед царя над «соседами» она ничтожна. Культивировать малые жанры, дать им волю, поставить их в один ряд с жанрами монументальными значило делать то, чего не хотела, не уме-

ла и не могла сделать монархия — одноокая власть, страдающая к тому же и близорукостью, неспособностью различить малое и постичь его значительность. Есть масштаб, в котором любовь кого-то к кому-то так же значительна, как и триумфы царей над «соседами». Потому-то Пушкин и заполняет триумфально-одическую поэму «Полтава» развернутым мадригалом грешнице-красавице Марии: ее любовь и ее трагедия — рядом с исторической победой. Мария уравнена с Петром Великим и в чем-то ужасном, страшном: оба виновны в гибели Кочубея и Искры, зверски казненных Мазепой (тем — эпитафия). Мадригал и эпитафия достигают эпического и трагедийного уровня.

Литературная позиция Пушкина — аналог позиции общественной. Он настаивает: он — Поэт. Поэт, равноправно рассматривающий царя и девушку с украинских хуторов, центр и провинцию. Его мир — тот мир, где центр везде, а периферии нигде нет. Поэт необходим и царям, и провинциальным девушкам, переписывающим в альбомы его стихи. Он — второе око каждого из них: маленькому человеку он раскрывает величие общенародной победы, царю — величие судьбы маленького человека. Но тогда независимость от обоих для него обязательна. Обязательно светлое любопытство и к судьбе чиновника, склонившегося над почтовой книгой на заброшенной станции, и к судьбе такого же человека, возведенного на трон. Но независимость и любопытство в условиях феодально-бюрократического государства страшили.

Государству был ведом, конечно, и страх перед агрессией извне или мятежом изнутри; но агрессия и мятеж в то же время по-своему необходимы ему для идеологического самоутверждения. Оно строило свою историю по аналогии с историей священной, у него — свой «бог», и «богом-отцом» Российской империи был Петр Великий; есть наместники «бога», проводники его воли. А «богу» должно противостоять каверзное начало: что-то посягавшее на его промысел, но низвергнутое в бездну забвения.

И история распорядилась с Россией поистине диковинно: она начертала картину, которую оставалось лишь обрамить пышною рамой. По краям — две разделенные столетием громадные победы: Полтава и Бородино с последующим изгнанием захватчиков; а между ними — победы поменьше. Мятежи? Пугачев и декабристы были столь же необходимы, как Карл XII и Наполеон Бонапарт; характеристика бунтовщиков как исчадий ада была общим местом монархической публицистики: важно было подчеркнуть, что в лице их империя повергла именно адское, инфернальное начало и что ее победа была не заурядным проявлением воинской силы, но прежде всего проявлением духовной правоты. Что и она была священна, хотя к победам над мятежами тоталитарное государство относится двойственно, с бюрократическим жеманством: оно кичливо стремится и сохранить память о них, и предать забвению их реальные стороны. Оно, мол, одолевало каких-то бунтовщиков, а каких именно — неизвестно. И чего домогались бунтовщики, тоже неве-

домо: не цитировать же их манифесты, их программы, задним числом затевая с ними дискуссии.

Но объектом безобидного человеческого любопытства государство того типа, с которым имел дело Пушкин, наверное, боится стать больше всего. Оно не может допустить, чтобы его разглядывали. Само-то оно рассматривать свои владения обязано. Оно, я сказал бы, пристально. Оно знает секрет низкопробной магии «всевидящего глаза» — в эпиграмматическом обращении к «немытой России» Лермонтов подметил частный случай стилизации империи под библейскую образность. Верно подметил; образы, характеризующие ее деятельность, последовательно восходят к глаголам зрения: прокурорский над-зор, в тюрьмах — над-зиратели. На границе — таможенный до-смотр; в департаментах вершится рас-смотрение дел, а в сенате они пере-сматриваются. Войскам производят смотр-ы. Цензура при-сматривает за литературой, у-сматривает в ней недозволенное; а тайная полиция, создаваемая к вящему укреплению империи, под-сматривает за верноподданными. А в конце концов каждый должен подо-зре-вать каждого в намерении содеять что-то не пред-усмотренное законом, пред-видящим все. «Глаз» был «всевидящим», «уши» были «всеслышащими», ибо дела могут не только рас-сматриваться, но и за-слушиваться, а тайная полиция — и под-сматривать, и под-слушивать, и при-слушиваться к ропоту недовольных. Но для всей этой деятельности достаточно... одного глаза и уха; и когда говорят, что тоталитарное государство без-лик-о, застывшая метафора вопиет о необходимости ее реального осмысления: государство повернуто к подданным, так сказать, в профиль, и очень закономерно, что именно профиль императора чеканится на монетах и на медалях. И напоминание о существовании в мире многогранного лика, лица вселяет в тоталитаризм какое-то глухое беспокойство. Но любопытство-то как раз много-лико. Оно много-око. Оно инородно по отношению к государственному монизму, и как все инородное, оно страшит: неполноту больше всегда страшит призрак полноты. Поэтому многообразие жанров в условиях монархического государства было явлением социально насущным, духовно освобождающим. И все же дело этим не ограничивается...

Мемуаристы восхищаются: у Лермонтова был тяжелый, трудно выносимый, гнетущий взгляд. А спутники жизни Пушкина твердят, что Пушкин в быту был неспокоен, непоседлив: смотрел во все стороны. Поэт рас-сматривал жизнь. Всякую. Жизнь империи в том числе. А трудно сказать, что более дерзко: ответить на взгляд империи другим взглядом, прямым, как темный луч, и мятежным или... рассматривать ее. В лорнет. В бинокль историка. Или под микроскопом.

Пушкин рассматривал империю, пытаясь совершить, казалось бы, невозможное: вступить и с ней в диалог, и ее понудить повернуться анфас и заговорить с ним. Поэтом. И невозможное совер-

шалось: поэт заставлял империю косноязычно разглагольствовать о литературных жанрах; с терпением учителя, который растолковывает школьнику трудный урок, он объяснял жандармам основы эстетики; поэт жандармов вразумлял. Обучал пиитике. И это — уникальное для русской литературы явление: диалог поэта с империей. Ее реликвии, застывшие и неподвижные, он наделял свойствами чего-то живого; и одна только движущаяся статуя, неотъемлемая от творчества его, красноречиво говорит о торжестве сознания, для которого в ставшем открывается становящееся, внутренне динамичное. Отсюда — уникальность Пушкина для России и его далеко не полная доступность для Запада. Диалог с империей? Буржуазно-республиканскому, парламентарному миру он был непонятен, ненужен: этот мир шел своим историческим путем, и фигура поэта, инспирирующего монархию на неуклюжий разговор, диалог, выпадала из сферы его интересов. А тут была... Византия какая-то; поэт брался давать советы монарху, вразумляя его так, как в Византии делали это праведники-правдоносцы: поучает такой праведник императора, и не уймешь его! Его ссылают, бичуют. Разоряют его монастырь. Его пытаются подкупить. А он не умолкает; он сознает себя равноправным сотрудником недосягаемых верхов, ответственным за происходящее в той же мере, что и они. Речь идет о равной ответственности всех за судьбу страны. И в творчестве Пушкина — отголоски того же. Позиция Пушкина — позиция прежде всего Поэта. Поэта-советчика. Педагога, знающего те стороны жизни, о которых не может знать император.

Только что поднявшегося на престол царя поучают, словно бы картинки из хрестоматии по истории показывая ему:

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И разумом, как он, незлобен.

«Стансы» — поучение. Пушкин беседует с императором, словно с ребенком. Стихи дидактичны: Пушкин демонстрирует Николаю I Петра I и приговаривает вразумляющие слова. Власть не у царя, а у него, у поэта: масштаб смещен; нечто, кажущееся исполинским, обращено в малое. Царь должен внимать «Стансам», как дитя неразумное, которому показывают цветные лубки из жизни царя-плотника и при этом откровенно цитируют популярный журнальчик: журналистика двадцатых годов помогает уловить дополнительные оттенки и в «Стансах». О Петре I говорится:

Но правдой он привлек сердца,
Но нравы укротил наукой,
И был от буйного стрельца
Перед ним отличен Долгорукой.

А журнальчик А. Измайлова сообщал, повествуя о начале царствования Петра I:

Три дня стрельцы в Москве злодействовали. Безумное буйство, чувствуя силу свою, не может знать неистовствам пределов: оно обуздано быть должно мудростию и неколебимою твердостию... Среди сих крамол и смятений князь Яков Федорович Долгорукий находился неотступно при Петре.

(Перевощиков Василий. Жизнеописание князя Якова Федоровича Долгорукого.— «Благонамеренный», январь 1819, № II, с. 94—99.)

Пушкин дословно повторяет маленький трактат Перевощикова; самодержцу подсовывают «Благонамеренный»: «Почитай!..»

Как известно, современники не смогли охватить, осознать сложности позиции Пушкина, они склонны были счесть ее компромиссной. Что ж, общественное мнение ревниво и по-своему деспотично; а Пушкин был по-народному мудр: в «Стансах» нет апологии царя, а есть обращение с ним, как с дитятею.

Усядься, муза; ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка! —

так Пушкин и к музе обращается. Дидактически, наподобие гувернера. В эпиграмматическом стиле преуменьшения: явить что-либо или кого-либо уменьшенным — значит и доброжелательно посмеяться над уменьшаемым, и проявить снисходительность к нему, доброту, в русской традиции неизменно сочетающуюся с жалостью («любить» в устах народа всегда сопрягалось с радостным, человечным «жалеть»). Наставнически обращается Пушкин к музе — повелительнице поэтов. Но так же — и к императору. И кстати, во вступлении к «Домику...», где поэт непринужденно гувернерствует по отношению к музе, есть и образ императора, тирана, а поэтическое творчество уподобляется командованию огромным войском:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем,
А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан или Наполеон.

Отношение к слову как живому, как к твари уже совершенно явственно; и столь же явственно отношение к государственной деятельности как к предмету игры, в которой исторические деятели не столько вершители судеб народов, сколько предмет созерцания и игрового копирования. Царь—зрелище. Актер, играющий в жизненной драме роль, которая превышает его возможности,— обстоятельство, предрекающее ему неизбежный провал. Это знал аристократ Пушкин и всегда чувствовал простой русский мужик. Если по условиям игры перед царем подобало падать ниц, мужик валился в придорожную грязь с усердием даже чрезмерным.

И суть дела была не в «раболепии», вовсе не в нем: актера как бы благодарили за зрелище, в котором он обязан участвовать, ибо в отличие от любого из своих подданных, царь зрелищен по социальной природе, по положению: он рождается, и это — зрелище; он мужает, и каждый шаг его — зрелище; он ест, пьет — зрелище; он коронуется — зрелище; он путешествует, он вершит суд, он, наконец, умирает, и все это — зрелище. Быть зрелищем царь приговорен.

А зрелищность связана с жертвенностью. Казалось бы, царь в монархическом государстве — единственный человек, который свободен от жертвы. Но он — вовсе не какое-то коронованное исключение. Напротив, он-то как раз неминуемо обречен. И суждение о нем не может быть ни однозначно патетическим, ни однозначно негодующим, ни однозначно ироническим. Оно эпиграмматически многомерно, и жалость соседствует здесь с откровенным негодованием.

Когда на мрачную Неву
Звезда полуночи спадает,
И беззаботную главу
Спокойный сон отягощает,
Глядит задумчивый певец
На грозно спящий средь тумана
Пустынный памятник тирана,
Забвенью брошенный дворец —

И слышит Клии страшный глас
За сими страшными стенами,
Калигулы последний час
Он видит живо пред очами,
Он видит — в лентах и звездах,
Вином и злобой упоенны,
Идут убийцы потаенны,
На лицах дерзость, в сердце страх.

Молчит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата отверсты в тьме ночной
Рукой предательства наемной...
О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.

Ода «Вольность» включает в себя и эпиграмму, и эпитафию; и «задумчивый певец» есть в ней, и «пустынный памятник»: убившие тирана дерзкие трусы тайно казнили своего повелителя. Но тайное тут же явным становится: зло тирании влечет за собою зло тираноубийства.

А Пушкин словом убивал зло. Раз-гляд-ывая, убивая; зло, в которое в-смотр-елись, нравственно обезоружено: любопытное не может быть страшным.

Пушкин постигал в правителе ученика. В тиране — жертву: провидел конец, уготованный ей.

Еще о тирании и о жертвенности.

Царственность и жертвенность у Пушкина друг другу сопутствуют. О Семеновском полку говорится:

Потешный полк Петра Титана,
Дружина старых усачей,
Предавших некогда тирана
Свирепой шайке палачей.

Тиран сегодня — жертва завтра: за плечами тирана с первой же минуты восшествия его на престол незримо стоит палач. А еще в оде «Вольность» прогремело знаменитое:

Тираны мира! трепещите!

Всмотримся. Вслушаемся: «Трепещите!» А что делается с жертвою перед закланием? Трепещет она: трепет — удел жертвы. Обреченной. И в «Вольности» один из царей, Людовик,

Главой развенчанной приник
К кровавой плахе вероломства.

И он — тиран-жертва. Жертва-тиран: где тирания, там и заклание. Убиение, которого царь не предвидит: и славен был вещий Олег, и могуществен, но не чаял он, что убиен будет. А кудесник знал, видел, что и ему, Олегу, как всем, жертвою быть; и тризна по нему будет такою же, какие учиняли в честь убиваемых жертв («Песнь о вещем Олеге»).

На всякого Цезаря отыщется Брут. Или студент Занд. Или меланхолик-конституционалист:

Читал свои Ноэли Пушкин,
Меланхолический Якушкин,
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кинжал.

Тут же — прямо, до схематизма откровенно: Пушкин убивает словом, а Якушкин кинжал обнажает. Цареубийственный. Готовится заклание жертвы и словом, и ножом.

Трепещет тиран. И все трепещет перед тираном:

Борис, Борис! всё пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца,—

угрожает царю безвестный монашек. Он же скажет:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла...

Тирания — трепет — жертва — проклятие — казнь; все это — цепь понятий, охваченных эпиграмматическим восприятием социального бытия.

И в пейзажах Пушкина есть бином: «царственность — жертвенность». Прав был Б. Городецкий, одну строчку из стихотворения «19 октября» (1825) прокомментировавший так:

«Роняет лес багряный свой убор.

Убор осеннего леса здесь не просто красный или желтый, он — багряный, в том восприятии этого слова, какое владело Пушкиным: багряный — цвет торжественной пурпуровой мантии, символа могущества и власти*. А Н. Измайлов напоминает стихотворение «Осень»:

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса.

И приводит «своего рода набросок» ** к этой картине — строки из «Евгения Онегина»:

Настала осень золотая.
Природа трепетна, бледна,
Как жертва, пышно убрана...

И снова из образа жертвы вырастает образ царя, а из него — образ жертвы.

Пушкин и Рылеев: два мироощущения, два типа поэтики.

Сначала — «Думы» Рылеева и резкие, эпатирующие отзывы о них Пушкина. Потом — поэмы «Войнаровский» и «Наливайко», а в них — отзвуки того же, о чем думал Пушкин.

«Мазепа проклят в род и род:
Он погубить хотел народ!» —

возглашает митрополит в страшном видении Мазепы. Проблема тирании как страдания у Рылеева сужена. Но она угадывается; и не потому ли «Войнаровский» нравится Пушкину?

Потом появится «Наливайко» с широко распространившимися словами из исповеди героя этой поэмы:

---

* Городецкий Б. П. «19 октября» (1825).— В сб.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974, с. 58.

** Измайлов Н. В. «Осень» (Отрывок).— Там же, с. 238.

Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа,—
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без **жертв** искуплена свобода?

В поединке тираноборца и тирана жертвою выступает лишь один из борющихся; идея жертвенности не распространяется «на утеснителей народа»: Рылееву чуждо прозрение в данном и чего-то противоположного. В утеснителе — об-реченного: будет заклан. Убиен. Проклят. А потому и достоин он и насмешки, и жалости, скрытой в зернышке эпиграммы.

Нет, мудр был бурсак Тиберий: увидишь нечисть — перекрестись да и плюнь на нее. Изживи ее, одолей! Пре-зри ее; но пре-зре-ние — от «зрение»: убивая, в убиваемом подобает видеть и зародыши новой жизни. Оттого-то и в жесте крайнего презрения теплится идея роста, семени, зернышка: юноша-граф в «Выстреле» Пушкина, глядя в лицо смерти, браво сплевывал наземь косточки ягод, будто бы... сея их. А у всеведущего Даля приводится и такое: «*Плевать морковь, репу,* сеять, набирая семена в рот и раздувая их». Значит, в народе-то: плюют, засевая грядки семенами плодов. И двунаправленною была этика массовой культуры: «Ты — тиран; ты — Тамерлан, Наполеон или сам Вий, властелин зла. Но ты же — и жертва! Подчиняясь тебе, я презираю тебя, но и жалею, и уважаю тебя, ибо обреченного на жертву не уважать я не могу!» Этика широких горизонтов и сосредоточивается в эпиграмме — среди малых жанров главенствующей. Экспансивной, деятельной. Всепроникающей. И освобождающей.

Глава вторая

МОНУМЕНТЫ И КУКЛЫ

Отношение к эпиграмме характерно для отношения к барокко вообще: культура эпиграммы умерла, замерла — замерло и барокко, оживает она, и барокко живет, обновившись.

Даже такой иммобильный жанр, как народная эпопея, соприкоснувшись с барокко, начинает жадно вбирать в себя эпиграмму; но эпопея морально-просветительская категорически отвергает ее, и эпиграмма здесь — заведомо инородное тело. Характерно: Л. Толстой в «Войне и мире» иронизирует над «афишками» Растопчина, а они — живое, полное и необходимое проявление эпиграмматического мышления; был осажденный город, Москва; было братство сплоченных горожан, была готовность обороняться, от-стрел-иваться. Эпиграмма в подобном переполохе не могла не родиться; и она родилась в форме бойко балагурящих листков. Пользовались ли

они успехом? У народа? У интеллигенции? «Полина занималась одною политикою, ничего не читала, кроме газет, растопчинских афишек, и не открывала ни одной книги»,— свидетельствует «Рославлев» Пушкина, каламбуря в тон листовкам: «Поли-на — поли-тикою...» Но у Л. Толстого эпиграммы Растопчина вызывают сарказм: жанр претит строгости и аргументированности его эпопеи. Претит он и роману Л. Толстого: сцены суда и тюремного молебна в «Воскресении» — не эпиграмматичны, а монологически саркастичны. Зато причастный к барокко роман эпиграммами полнится, и начало XIX века форсировало специфический тип романа — романа просто-таки эпиграмматического: линия, идущая от Стерна к Диккенсу. «Евгений Онегин» — оригинальный вариант подобного типа. Он был романом, «помнившим» о могуществе малых жанров: эпиграммы, мадригала и эпитафии. Ни один из этих жанров из романа не изымаем.

Начало XIX века полыхает дискуссиями о жанрах. Сталкивались ода, баллада, элегия. Позднее, в тридцатые годы,— поэма и повесть. Поборники элегии отвергали оду за «холодность», «выспренность». Однако ее отторгали от жизненного уклада, в котором она бытовала,— от суеты дворцовой, торговой, трудовой жизни. Отрешенное, абстрагированное слово оды обозначало рубеж, за которым воцаряется подлинное бытие. Есть общее между одой и египетской пирамидой, и занятно, что нападки на оду как раз и соседствовали с нападками на... ни в чем не повинные пирамиды. Зато и элегия получила клеймо «слезливой», «туманной». Словесные ярлыки переходили в учебники; и по отношению к оде справедливость восстанавливается медленно и неспоро. Но и репутация элегии, свергнувшей оду с ее престола, померкла; а лучшие из элегий вошли в читательский обиход, приняв неопределенные псевдонимы «лирических стихотворений» («Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова не принято называть элегией).

Но литературная эволюция, разрывая связи между одними жанрами, укрепляет их между другими. Для Пушкина и его ровесников эпиграмма, мадригал и эпитафия представлялись, очевидно, неразрывной триадой.

Шуточные эпитафии озаряли поэзию «Арзамаса»: хоронили литературных врагов, ненавистные жанры. Поэтика строилась на оси: эпиграмма — эпитафия. И эта пара жанров, словно взявшиеся за руки брат и сестра, вбегает в роман «Евгений Онегин». В обновленном, рационализированном виде предстанет она в «Герое нашего времени»; по пути, впрочем, ее перехватит Гоголь, и, приняв странное обличье, эпиграмма, мадригал и эпитафия внедряется в его творческий мир.

Эпитафия — о мертвом, ушедшем, прожившем жизнь жертвенно. Эпиграмма — о живом, действующем. Но идеи рождения, жертвы и смерти сходятся в каждом из этих жанров.

Цель эпиграммы: убить, но убить идею. Тело, терзаемое в эпиграмме,— псевдоним, обозначающий дело: казня, милую. Отъемля жизнь, жизнь дарую.

Двойственна и цель эпитафии. Она оплакивает; слезы — окропляющая роса: жертве даруется вторичная жизнь. И кстати, в случае с эпиграммой и эпитафией обнаруживается глубокая осмысленность самого материала, фактуры, на которой начертано слово. Эпиграмма может оставаться и устной. Бытует она и на каком-нибудь клочке бумаги (в современном школьном быту на доске; написали и стерли). И вовсе немыслима эпиграмма... высеченная на мраморе. Монументальная. А эпитафия, например, начинается с камня. Традиционный зачин ее: «Под камнем сим лежит...» Фактура становится эйдогенной: цель эпитафии — увековечить ушедшего.

Аналог эпитафии в пространственных искусствах — памятник. Подчеркнуто серьезный портрет (а в наши дни в дело идет и фотография, монументализированная: отпечатанная на камне или хотя бы на фаянсе, вкрапленном в памятник). Аналог эпиграммы? Шарж, карикатура. А еще, в трехмерном искусстве? Кукла, наверное.

Значительна житейская история из придворного быта XVIII столетия, записанная Пушкиным: «Князь Голицын, нанесший первый удар Пугачеву, был молодой человек и красавец. Императрица заметила его в Москве на бале (в 1775) и сказала: «Как он хорош! настоящая к у к о л к а». Это слово его п о г у б и л о. Шепелев (впоследствии женатый на одной из племянниц Потемкина) вызвал Голицына н а п о е д и н о к и з а к о л о л его, сказывают, изменнически». Что произошло? В устах императрицы слились покровительственный мадригал и ласковая эпиграмма: юношу назвали «куколкой». На-рекли. И об-рекли: «куколка» была заклана. И история, мелькнувшая в придворном быту, варьируясь, повторяется в литературе: у Пушкина, у Гоголя, у В. Одоевского, у Лермонтова.

История куклы теряется в глубинах веков. Переходы от живого, органического, к кукле, механическому, многоступенчаты: чучело... мумия. Но кукла должна двигаться, желательно — говорить. Она обладает характерными признаками машины: шарнирными соединениями, тягами, рычагами, приводным ремнем (нити, тянущиеся от марионетки к руке ведущего). Но она — на грани живого и неживого; она — и человек. И священная история, миф запечатлены в ней с простонародной мудростью, превосходящей одномерный разум империи: империя утверждает, что история мира повторяется в ней, но простой человек варьировал эту историю поэтичнее. Он лепил кукол. Из праха, из глины. Он раскрашивал их. Он даровал им движение, как бы вдыхал в них душу: душа обладает энергией, и в движении она выражает себя. Куклы движутся. В послушных и непослушных куклах наших детишек претворяется миф: кукол награждают; но их и карают,

ставят в угол, то есть... изгоняют из рая. Однако разбитая кукла доставляет ребенку горе: здесь — его первая встреча со смертью. Образ Фауста родился в кукольном театре, в вертепе, и это знаменательно: где есть кукла, там присутствует и идея власти; в случае с Фаустом — власти человека над знанием и знания над человеком. И смастерить куклу, похожую на кого-нибудь,— значит обрести над ее прототипом власть, которая ощутима даже в наш рационалистический век. Пронзить тело куклы-портрета — пронзить врага. Навлечь на него болезни и смерть.

Кукла ушла на периферию общественной жизни. Стала игрушкой. Назвать куклой—обидеть. Но кукла живет в фотографиях любимых нами людей — мы бережем, охраняем их. Взрослые, просвещенные люди, мы разговариваем с фотографиями так же, как дети и «дикари» беседуют с куклами; диалог живого человека с фотопортретом ложится в основу и комических, и высокопатетических произведений поэзии, драматургии. А разорвать фотографию — убить другого. Вычеркнуть из памяти и проклясть. Едкая эпиграмма, переселившаяся в фотографию,— фотомонтаж: к нарисованному телу приклеивают сфотографированное лицо, создавая кукол-фотоуродов. Словом, народ уже давно научился совмещать в пространственных искусствах эпитафию (монумент) и эпиграмму (кукла). Возвеличивание и насмешку. И родился вертеп.

Вертеп — ряд движущихся монументов, типажей реальных исторических лиц, легендарных апостолов. Но и зайдя в католический храм, не разберешь, памятники перед тобой или куклы, особенно если двенадцать апостолов вдруг начинают по кругу двигаться, обозначая ход времени,— так, как движутся они, скажем, в городе Праге. А раскрашенные статуи древних? Монументами были они? Или куклами? Нет, в почтенной компании оказался наш русский Петрушка — кукла-простак, кукла-мудрец. И родословная у него: Петр, апостол; Фауст и Мефистофель. Обочь с ним — традиция западноевропейского театра с его Пьеро; и так расширяется круг: эпитафия — эпиграмма.

Между эпиграммой и эпитафией — мадригал. Тема эпиграммы и эпитафии — жизнь, смерть, мадригала — любовь. Любовь в первом ее проявлении: пробуждение чувства, осознание его, признание в нем (давняя, прошедшая испытания временем любовь, супружеская или братская, уходит в идиллию).

Эпиграмме соответствует передразнивающая гримаса. Когда мы копируем кого-нибудь, имитируя походку, утрируя дефекты произношения, мы создаем мимолетную театрализованную эпиграмму и на мгновение делаем себя дразнящими куклами.

Эпитафия — серьезная печальная маска; неподвижное лицо человека, склонившегося у надгробия.

Мадригал — улыбка. Легкое прикосновение: пожатие руки, поцелуй. Мадригал немножко лукавит, преувеличивает достоинства своих героев и героинь. В основе его — комплимент, которому

потомки не должны верить буквально, как не должны верить они и эпиграмматической кличке.

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной,
Как тополь киевских высот,
Она стройна...

Портрет Марии в поэме «Полтава» — мадригал. Вновь соглашаясь с «молвою шумной», поэт сравнивает свою героиню и с ланью, и с лебедем, и с весенним цветом. С тополем; вознесшийся кроною к небу и в силуэте являющий собою треугольник, обращенный кверху, это еще и тополь надднепровских высот: мадригалу необходимо возвышенное. Глаза — звезды. Локоны — тучи. Человек в мадригале космичен, всемирен.

«К ***» («Я помню чудное мгновенье...») — мадригал. И, что для Пушкина редко, жанрово законченный. Жанрово монолитный. Жанрово точный, а поэтому и не очень-то соответствующий житейской достоверности.

Жизнь — любовь — смерть; эпиграмма — мадригал — эпитафия.

Малые жанры в романе «Евгений Онегин» членятся на элементы. Вновь формируются в целое. Комментируются. «Возбуждать улыбку дам огнем нежданных эпиграмм» умел, как известно, Онегин: обозначено воздействие жанра не на объект, а на зрителей, присутствие которых для эпиграммы обязательно: эпиграмма несет в себе и воспоминание о рыцарских турнирах. И эпиграмма начинает жить в ее исторической глубине.

Эпиграмма — и словесная охота, преследование объекта, уподобленного животному. И дуэль.

Приятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага;
Приятно зреть, как он, упрямо
Склонив бодливые рога,
Невольно в зеркало глядится
И узнавать себя стыдится;
Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я!
Еще приятнее в молчанье
Ему готовить честный гроб
И тихо целить в бледный лоб
На благородном расстоянье...

Но эпиграмма — дуэль словесная. И резкая граница проводится между эпиграммой, с одной стороны, а с другой — колдовством, заклинанием, от которого она произошла, и убийством, к которому она может прийти и приходит:

Но отослать его к отцам
Едва ль приятно будет вам.

Рассуждение об эпиграмме в «Евгении Онегине» несет на себе печать печали по уходящему образу жизни, когда слово не стояло в одном ряду с деянием. Но Онегин переступил грань, разделявшую различные планы.

Онегин — носитель эпиграмм и объект их: Онегин беззащитен перед эпиграммами поэта, сотворившего его. Биография Онегина, история его духовных борений предстают в нескрываемо эпиграмматическом освещении: разорение легкомысленных родителей, неумелость на литературном поприще, педантизм, нравственная глухота... А именно за промотавшимися, за глухими, духовно близорукими или одноокими гонится эпиграмма. Но опять-таки: характеристикам Онегина нельзя верить как окончательному, завершенному слову. Они и ироничны, и уважительны.

Онегин — модный тиран. Но своеобразный диалог Пушкина с Онегиным ведется так же, как ведется его диалог с тиранией вообще. Жертвенная участь «модного тирана» предрешена; и тем сильнее и жалость к нему. И уважение. Уважение к обреченному. К жертве, хотя Онегин всю жизнь бежит от участи жертвы. Как и подобает тирану, он хочет построить свой мир комфортабельным: безграничный комфорт выделяет тирана из окружающих; и сказочные цари, короли неизменно жительствовали в преувеличенно комфортабельных дворцах и хоромах. А надо ли говорить о том, что уже в первой главе романа Онегин предстает в окружении всего, что обозначает комфорт? Впоследствии он будет завидовать убогим и искалеченным. Но мир людей, чем-то для чего-то сумевших пожертвовать, останется чужд ему: от роли жертвы он уклоняется. А эпиграммы Пушкина преследуют его, и романная жизнь Онегина кончается его падением: тиран погибает, так до конца и не осознав, что жить — значит жертвовать собою. Однако эпиграмма вторгается в роман не как окончательный приговор. Аспекты, в которых она трактует жизнь, поверяются аспектами и других жанров: нравоописательного очерка, идиллии и далее вплоть до мифа о Каине, убившем брата своего Авеля,— фигуры демонической, богоотвергающей.

Ленский — персонаж, преломленный в менее многогранном кристалле: он — и в эпиграмме, и в пародии, и в сатире, изображающей его обрюзгшим помещиком, и в эпитафии.

Эпос тоже в романе присутствует; и роман построен так, что царственный жанр эпоса уравнивается в правах с карликовыми жанрами типа мадригала. Эпична Татьяна; но Татьяна — и в улыбчивом мире мадригала: комплименты, заверения в любви и в дружеских чувствах осыпают ее.

Цель мадригала — защита воспеваемого им человека от неправды и даже просто от трезвого анализа его душевных качеств и его красоты. И в интонациях Пушкина, когда он говорит о Татья-

не, звучит что-то обороняющее. Была Ольга Ларина. А ее сестра звалась Татьяна...

Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.
И что ж?

«И что ж?» — интонационный мотив, сопутствующий развитию образа Татьяны, как ангел-хранитель, по преданию, сопутствует жизни человека. Как бы ни поступала героиня Пушкина, всегда наготове: «И что ж?» Нарушив этикет, призналась в любви, предложила себя приезжему из столицы? И что ж? Верила гаданьям? И что ж? Была немножечко суеверна?

Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она...

Вышла замуж, любя другого? И что ж? Все время: и что ж? Татьяну защищают, обороняют.

А оборонять Татьяну было от кого. И — от чего. Провинциальные девушки, пробиравшиеся в столицы в поисках выгодной партии, мелькали на страницах отечественной литературы — «литтературы», как писалось тогда,— в виде шаржированных фигурок. Представали они в эпиграмматическом освещении, хотя эпиграммы на девушку, женщину уже свидетельствовали о распаде рыцарственного обращения и с человеком, и с жанром.

Параша девушка премилая была;
　　В деревне с матерью жила,
И вместе с ней хозяйством занималась.
От модниц городских Параша отличалась,
　　Скромненько, просто одевалась,
　　Романов в руки не брала,
И кроме *Сонника* других книг не читала...

В 1818 году, в V номере «Благонамеренного», появилась «сказка» о ловкой проделке провинциальной помещичьей дочки Параши. За подписью «*И.*» — псевдоним, принадлежавший, вероятно, П. Яковлеву *. Героине этой «сказки», Параше, быть может, выпало на долю стать предшественницей простушек Параш, Параскев, Прасковий, появившихся впоследствии в «Домике в Коломне» и в «Медном Всаднике». А не стала ли «девушка премилая» предшественницею и Татьяны?

　　По первому пути зимою,
　　Лишь начался Филиппов пост,
Парашу маменька взяла в Москву с собою
　　И прямо — на Кузнецкий мост.

---

* Масанов Н. Ф. Словарь псевдонимов, т. I. М., 1956, с. 400.

Героиня «сказки» вышла замуж, скрыв последствия своего увлечения: дома, в деревне она отдалась приезжему вертопраху. Плутовка, авантюристочка, она была окутана ядовитым облачком сплетни, поданной под видом социальной сатиры,— не исключено, кстати, что «сказка» намекала на реальное лицо, на девушку, которую хорошо знали. И в злоехидном разоблачении девушки торжествовало что-то мещанское, купеческое. «Простодушная» — сатира, так сказать, третьей гильдии. Мещанская добродетель негодовала по поводу упадка нравственности среди девушек из дворянских семей: здесь уже зарождалась «булгаринщина».

И явилась Татьяна. И прозвучало: «И что ж?» Да, провинциальные девушки и сонник читают, но еще и (о, ужас!) романы. И в водоворот чувств такая девушка кинуться может. А после она составляет удачную партию, скрыв от мужа свою любовь к кому-то другому. Словом, изложи историю Татьяны в поэтике стихотворца «И.» — получится «Простодушная».

Но Пушкин бережно выводит свою героиню из-под ударов камней, бросаемых в «таких, как она». Рыцарски защищает ее, перенося ее из мира эпиграмм в мир мадригала. Причем он никаких обвинений не отвергает; напротив, дает для них новые поводы. Но один аспект он заменяет другим: лирическим, мадригальным.

Пушкин переименовывает ее из Параши, Параскевы, «пятницы», «пятой», в Татьяну, «учредительницу», то есть в «основоположницу» (имя, название человека для людей прошлого столетия было существенно необычайно; они еще помнили о народном истолковании имени как указания на предназначение, на судьбу его носителя). И он хранит ее, как крестный отец — дарователь имени. Защищает ее от нападок щитом полированного стиха: с полемики с «Простодушной» начинается тяжба Пушкина с моралью требующей добродетели «черни».

Пушкин признается, что и он иной раз подавляет в себе эпиграмматиста, готового замахнуться на даму:

Когда блистательная дама
Мне свой in-quarto подает,
И дрожь, и злость меня берет,
И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши!

Жест дамы, подающей поэту альбом, тираничен. А поэт все же сдерживается и, скрепя сердце, не поддается искушению: ведь «блистательная дама» — дама. И жертвуй для нее своими желаниями: мадригалы пиши!

Эпиграмма и мадригал борются на всем протяжении романа. Сестрам Лариным в сюжете романа не повезло: мадригалов им не досталось. «Не мадригалы Ленский пишет» простодушно веселой Ольге; а Онегин объясняется с Татьяной «без блесток мадригальных». Уж какие там блестки! Внутри романа, в сюжете его, читают

Татьяне проповедь; а извне, из литературной среды, роман окружающей, гогочет над ней эпиграмма — «сказка». Брызнули на девушку грязью, заодно и ее сестричку задев: Ольга-то — простодушная, и об этом говорится прямо, с возможным полемическим вызовом.

Как жизнь поэта п р о с т о д у ш н а,
Как поцелуй любви мила...

Мадригалов не досталось ни одной из сестер. Но Пушкин хочет восстановить справедливость.

Жертвенна ли Татьяна? Безусловно. И сюжет романа исподволь развертывает анималистическую метафору, едва-едва заметную в нем: «конь» и «лань».

Онегин в романе как-то связан с... конем. И в первый раз предстает он, «летя в пыли на почтовых». И по Петербургу он носится на коне. В деревне тоже: «с заднего крыльца обыкновенно подавали ему д о н с к о г о ж е р е б ц а».

А Татьяна? За нею закрепляется:

Дика, печальна, молчалива,
Как л а н ь лесная боязлива...

Конь и лань. И это сочетание повторится. В «Полтаве». Но там конем, каким-то кентавром будет Мазепа — герой, ввергнутый Пушкиным в художественный мир политической эпиграммы: грешник, сделавший наложницей дочь — крестную дочь. Лань — Мария: «ее движенья... напоминают... л а н и быстрые стремленья». А об их любви сам Мазепа скажет:

В одну телегу впрячь неможно
К о н я и трепетную л а н ь.

Мазепа — конь; дщерь его — лань. А жизнь — телега: и иносказ-ательный смысл этого образа совершенно определенно раскрывается в притче «Телега жизни» (1823).

Конь да лань равно жертвенны. Жертвенность коня маскируется гордой осанкой, его красотою. Но все же удел его — везти. Ту же телегу. А лань откровенно жертвенна. И мадригальные признания Пушкина в любви к героине романа связуются с ласково восхищенной метафорой.

Идея жертвы, стало быть, объединяет эпиграмму, мадригал, эпитафию. Любовь, симпатия, выражаемые нами в мадригале,— высочайшая, в общем-то, любовь: любят того, кто идет на жертву добровольно; трепетно, но и гордо.

Круг сомкнулся: эпиграмма, мадригал, эпитафия объединены общей идеей. Но с тою огромною разницей, что эпиграмма настигает человека, уклоняющегося от принесения жертвы: пусть уклоняется, а быть жертвою он осужден. А мадригал славит шагнувшего на жертвенный алтарь: и Татьяна, и Мария из «Полтавы», и даже Дуня из «Станционного смотрителя» необходимый шаг сделали.

И им — мадригал, живущий помыслом: заступиться за жертву. За всех простодушных.

> З а ч т о ж виновнее Татьяна?
> За то ль, что в милой простоте
> Она не ведает обмана
> И верит избранной мечте?..
> Ужели не простите ей
> Вы легкомыслия страстей?

Мимоходом изложены в романе и своеобразная теория эпиграммы, и теория кукол:

> Охоты властвовать примета,
> С послушной куклою дитя
> Приготовляется шутя
> К приличию, закону света,
> И важно повторяет ей
> Уроки маменьки своей.

Играют «с п о с л у ш н о й куклою». Но Ольга как раз «в с е г д а п о с л у ш н а, всегда как утро весела...». С куклою сближает ее и послушность, и неизменность, неизменяемость: «всегда» — понятие, которое не применимо к живому; быть всегда кем-то или чем-то одним — свойство куклы и статуи. И портрет Ольги — портрет куклы:

> Глаза как небо голубые;
> Улыбка, локоны льняные...

Это — кукла. Есть у нее и «движенья, голос». Но в отличие от статуи кукла — изваяние движущееся, хотя она и в движении неизменна: не движется, а пере-двигается; она открывает глаза, но рот, губы ее неподвижны; она шагает, но рука ее, однажды поднятая, не опускается в такт ее шагу. И кукла загадочна: не только развлекает, но и озадачивает. Устрашает. И пробуждает жалость: вина не снимается с нее, но критерии вины не могут прилагаться к ней и безоговорочно. Поэтому кукла — не просто изваянная эпиграмма, но эпиграмма расширенная и углубленная.

Ольга — в эпиграмме, смягченной и усложненной соседством с прикладным ваянием, лепкою кукол. Она лишь однажды перестала быть куклой, и... Все летит к катастрофе.

И в такую осложненную эпиграмму помещает поэт не одну Ольгу. Кукольного в «Евгении Онегине» много; и пушкинская установка на словесное воспроизведение образов, сначала как бы изваянных, фигурировавших в трехмерном пространстве, перейдет к Гоголю, и Гоголь населит свой художественный мир куклами, одна другой цветистее, краше; он выступит сказочным мироправителем, одаривающим свою державу изобилием и знанием правды. Рядом с реальной Российской империей Гоголь создал царство, в котором подвизались такие же чиновники, художники, девушки

легкого поведения, как и там, в казарменно-мундирной действительности, но в котором тем не менее все было по-другому: художники создавали гениальные полотна и если погибали при этом, то погибали патетически поучительно; встреча с потаскушкой знаменовала трагедию, равную высочайшей катастрофе; а утрата чиновником носа принимала размах события библейской значимости. Величие правителя этого царства было несомненным: в отличие от реального правителя он мог изменять внутренние судьбы людей, ввергать их во ад, награждать их раем. Он уверял, что города в его царстве обширны и по слову его они вмиг могут обрести благолепие; что женщины там прекрасны и что справедливость там восстанавливается как бы сама собою: обидели бедного служащего, отнявши у него шинель, а после не пожелав его даже и выслушать? Но чиновник все-таки взял свое, сотворил чудо, стащил шинель со значительного лица! И творчество писателя для характеристики его словно бы требует исключительно заглавных, прописных букв: у Гоголя нет гиперболы, а есть Гипербола, скажем. Нет сравнения, а есть Сравнение. Нет метонимии, а есть Метонимия. Все — как в императорских манифестах: «Мы, Николай Васильевич Гоголь, повелеваем...» И куклы у Гоголя, конечно же: Куклы. И живут они в Домах. И вкушают они Галушки, порою и Золотые. А у Пушкина — куклы. Без гоголевской всемирности (Всемирности) выписанные, но точно и грациозно.

И Петербург первой главы «Евгения Онегина» — ювелирно выполненный макет. С домиками, подсвеченными изнутри огоньками; с каретами, запряженными игрушечными лошадьми; с фигурками, скользящими по снегу и выглядывающими из окон.

Как будто всё это картонное было,
Как будто бы в детский театр я попал! —

скажет Некрасов много лет спустя, и полуобмолвка поэта будет отголоском традиции: жизнь воспринимается в двух аспектах; один из них — реальность, а другой — та же реальность, преломленная в виде декорации, уменьшенного макета. А приуменьшить — приласкать, обратить изображенные сценки в игрушку, людей — в детей малых. Оттого-то главным героем театрализованных сценок и у Некрасова, и у Пушкина выступает дитя: у Некрасова — «мужичок с ноготок», крестьянский мальчонка; у Пушкина — тоже крестьянский мальчик, собачонку усадивший в салазки. Так, кукольно, дана и деревня; так дан и столичный город: он не страшен в своем величии хладном; он же уменьшен, и все в нем видно как на ладони; мальчика Онегина бранят за шалости и ведут гулять в сад, и тот же мальчик, подросши, скачет на «детский праздник». А описание театра!

Театр уж полон; ложи блещут...
В райке нетерпеливо п л е щ у т...

Всё х л о п а е т...

Еще не перестали топать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать...

Внутри театра повторяется один и тот же жест: люди хлопают. Бьют ладонью о ладонь: сводить и разводить ладошки — простенькие движения, которые делает кукла. А вне театра, повторяя господ, хлопают, будто аплодируя, мужики:

И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони...

Возникает образ какого-то механизма: тут — словно в заводной игрушке; ритм передается от фигурки к фигурке; фигурки ведут себя как марионетки в музыкальном ящике. Музыка играет мажорный менуэт, фигурки, выступая одна за другой, танцуют, раскланиваются — игрушка, кстати сказать, в пушкинское время еще достаточно распространенная. Играют на сцене; актеры на подмостках ведут себя так, как куклы: «амуры, черти, змеи на сцене скачут и шумят». Из зала им хлопают: раз-два, раз-два, раз-два. На улице, вторя, хлопают тоже: раз-два, раз-два, раз... Петербург — в добродушной эпиграмме: кукольный городок, кукольные балы, развлечения. Устрашающая метафора «государственная машина» реализована; и когда она реализована и миниатюризирована, она устрашать не может: если бы из раскрашенного дворца выкатил сам император и помчался по снежным проспектам и линиям, и он не был бы страшен. Важно выйти за пределы системы, пытающейся подавить человека. Театрализовать ее, сделав ее предметом любопытства, рас-сматривания.

Онегин — в этой системе, Пушкин же — вне; и не он для нее, а она — для него; положил поэт городок на ладонь. Рассматривает идущих, скачущих на лошадках:

Там будет бал, там детский праздник.
Куда ж поскачет мой проказник?

Куда?

Эпиграммы на Онегина тоже смягчены, усложнены. Он—кукла, тщательно наряженная. Дэндизм его двойственен: дэнди—олицетворение и благородства, и кукольной неизменности. Дэнди всегда изыскан, невозмутим: для него нет ничего неожиданного.

Намеки на причастность героя романа к миру кукол разбросаны повсеместно. Начинаются они с картинок детства его.

Судьба Евгения хранила:
Сперва *Madame* за ним ходила,
Потом *Monsieur* ее сменил;
Ребенок был резов, но мил.
Monsieur l'Abbé, француз убогой,
Чтоб не измучилось дитя,
Учил его всему шутя,
Не докучал моралью строгой,

Слегка за шалости бранил
И в Летний сад гулять водил.

Онегин = «ребенок», «дитя»; а обращение с ним гувернантки и гувернера таково же, каково обращение с куклой:

Чтоб не измучилось дитя,
Учил его всему шутя..,

Ср.:

...Дитя
Приготовляется шутя
К приличию, закону света...

Ребенка Онегина слегка бранят, водят гулять: он — на незримой ниточке. На помочах, в постромках. Незримые нити, постромки определяют и его поведение. Он — игрушка; и мотив игрушки, причастности к чему-то игрушечному сопутствует его злоключениям. Перед дуэлью он сердится на себя:

...Евгений,
Всем сердцем юношу любя,
Был должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,
Не пылким мальчиком, бойцом,
Но мужем с честью и с умом.

Эпиграмматический каламбур, рифма «мальчик-мячик» прячется в глубину строки; но она видна ясно; Онегин — «мальчик», Онегин — «мячик». А мячик — игрушка, но мячик — и модель вселенной, олицетворение мира как целого, шар. И мир-то, он — тоже мячик:

Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир!

Тут целый набор атрибутов игрушечного, кукольного: миром движет «пружина» — мир заведен, как бы пущен в ход; мир «вертится» — волчком, кубарем, шариком, мячиком; и, наконец, миром повелевает «кумир», то есть опять-таки изваяние, освященная кукла.

Стремление разгадать душу модного тирана приводит Татьяну в кабинет Онегина, а там она видит

И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

Кукла — чугунная. Памятник (эпитафия!) и марионетка (эпиграмма!) совмещены в Наполеоне. В тиране-игрушке: его можно взять на ладонь и, ощутив холод металла, согреть его, пожалеть, а в его царственной позе провидеть крест, им несомый.

В романе три Наполеона. Один — реальный, прошедший по России захватчик; десяти лет не промелькнуло, как он попирал те же улицы, по которым въезжает в Москву Татьяна. Она была девочкой, не игравшей в куклы, когда в куклы играл он, и где-то неподалеку от дома Лариных гремели залпы батарей, притащившихся в снега Смоленщины из Бордо и Нанси. Этот Наполеон во время всего происходящего в книге был еще жив.

Другой — тень, изваяние: чугунная кукла.

Третий — модный тиран, повторение Наполеона: Онегин. У него — свой Тулон и свое Ватерлоо. Своя ссылка. Аналогий, впрочем, надо искать не во внешних событиях жизни того и другого, а во внутреннем содержании их биографий. Оба хотели комфорта. Для себя. И для других тоже: в конце-то концов, и о комфорте Татьяны печется Онегин. В общем-то, он делает с нею то же, что и с крестьянами:

Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил...

Цель —избежать ярема, ярма. И Татьяну избавить от муки супружества. Но избавить, заменив эту муку «оброком легким»: такой образ действий задан Онегину «пружиной чести».

Но часть нитей, определяющих поведение Онегина, находится в руках поэта, ваятеля книги. А нельзя не любить того, что ты сам изваял, сделал: откровенная сделанность, творимость романа, главы которого выходили из печати одна за другой, на глазах у публики, словно бы получившей возможность присутствовать при создании мира; обнажение творческого процесса, все это — структурное выражение любви поэта к своему порождению. К микромиру, непринужденно соотносимому с макромиром. Пушкин — ведущий. Тон его — тон комментатора, для которого рисование картины сопровождается «проговариванием» ее содержания. Это — традиция древнерусской живописи: слово сопутствует изображенному; и эхо традиции сейчас можно услышать, вероятно, только при рисовании картинок детьми: рисуя, ребенок рассказывает о том, что он нарисовал и нарисует дальше, потом.

Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.

Перескажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;

Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слёзы примиренья,
Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец...

Я «изображу... перескажу... поссорю...». И «Я поведу» (ср: «и в Летний сад гулять водил»). Это — программа будущего творчества Пушкина; поэт станет распорядителем новых трагедий, драм и комедий с участием милых кукол, фигурки которых ему уже видятся. И в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина», в «Дубровском», в «Капитанской дочке» послышались пересказы преданий русских семейств, проступили нравы старины нашей. Новых героев при-вел поэт в литературу: вы-вел на сценическую площадку.

Изображались они как бы с двух точек зрения: и эпиграмматически — «кукольно», и, разумеется, с тенденцией к психологической достоверности, узнаваемости. Осуществлялся синтез различных способов художественного преображения действительности. Одно и то же свойство характера, проявление чувств, пейзаж, словно проецировались одновременно на два экрана: петербургский быт, деревенские будни и праздники, страсти, лица являлись и в сценках, прямо-таки взятых с натуры, в виде трогательных фигурок, которые поэт сначала изваял, а потом описал.

Подобного не стремилась достичь предшествующая литература, но от подобного постепенно отказывалась и последующая: специфическое для Пушкина гармоническое единство разветвилось. Появились шедевры сатирика Салтыкова-Щедрина с кукольными шествиями его героев и общепризнанного психолога Л. Толстого (Угрюм-Бурчеев не мог бы войти в романный мир «Анны Карениной», тогда как вполне аналогичные ему типажи со всех сторон обступают Татьяну Ларину). Но Гоголь заданное Пушкиным художественное двуединство укреплял, даже сделал его своим важнейшим творческим принципом.

Лермонтов тоже еще отлично помнит о возможностях преломления жизненных явлений в ряде своеобразных кукольных переживаний. В стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» — и пляска машиноподобных кукол в бальной зале ненавистного светского общества; но там же — и бегство в идиллию: к иной, нежной, ласковой, но несомненной кукольности. Мысленно переносясь в деревню, поэт неспешно воздвигает декорации: барский дом, сад, пруд, за прудом — селенье. Декорация, конечно, обман. Но пока обман не обнаружился... «И вижу я себя ребенком»,— признается поэт. Шумят робкие шаги: желанная, призываемая незнакомка.

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Детская влюбленность в нечто изваянное воображением; явление помысла едва ли не во плоти; слезы при встрече с красочным, голубовато-розовым образом незнакомки. О, кукольность — это и духовно, и психологично, и житейски достоверно, серьезно!

В «Герое...» тоже есть куклы: уж Грушницкому-то в кукольности не откажешь. А Печорин?..

Глава третья

ТРИ ПЕТРА. «ЖИЗНИ МЫШЬЯ БЕГОТНЯ...»

В «Капитанской дочке» с-ведены два Петра, тезки: Петр Гринев и Емельян Пугачев. История дала герою повстанческого движения какое-то разудалое имя — имя героя сказки «По щучьему веленью», героя веселых присловий: «Мели, Емеля,— твоя неделя!» Он сбросил с себя бремя имени, нарекся Петром III. Признать в нем, в Емельяне, Петра требует он у другого Петра. У Гринева. Тот не признает. Идет тяжба двух Петров: они как бы на авансцене, а на сцене разыгрываются события, являющиеся продолжением преобразований и побед Петра I.

Два Петра живут в социальном мире, построенном Петром I, Великим; и дела их связаны с его историческими деяниями. Оба Петра ведут диспут у врат Петербурга, судьба которого решается в приуральской степи. Они — у подножия памятника, ибо Петербург воспринимался как пространный памятник его основателю; и в журналистике двадцатых годов то и дело мелькали патетические утверждения: «Петербург есть непосредственный памятник ПЕТРА I...» (Российские памятники.— «Славянин». 1827, № II, отд. второе). Город трактовали как монументальную эпитафию. И один Петр, вооруженный шпагой, монумент охраняет; а другой Петр, помахивая топором, угрожает ему.

Работа над «Капитанской дочкой» пересекалась с работой над «Медным Всадником». В «Медном Всаднике» у подножия памятника — волны. Волны — разбойники; наводненье — осада.

Осада! Приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна...

«Осада города» — названа одна из глав «Капитанской дочки». А другая названа: «Приступ». И еще:

Но вот, насытясь разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,

Своим любуясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу. Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..

Бунт Пушкин и прежде сравнивал с плеском волн: «...Народный плеск иль ярый вопль тревожит сердце наше» («Борис Годунов»). В «Медном Всаднике» перефразируется и «Полтава»:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,—

звучало в «Полтаве», и ныне почти то же звучит в «Медном Всаднике». Но «Медный Всадник», звуча отголосками «Бориса Годунова», «Полтавы», и сам отзывается в «Капитанской дочке»: описание вторжения волн в Петербург могло бы подойти к описанию взятия Белогорской крепости. И суть — не в текстовых совпадениях, а в общем для двух произведений явлении, лежащем в основе их жанровой структуры: в эпиграмматическом отношении к эпосу. О нем-то речь и пойдет...

Петр I у Пушкина приближается к героям эпическим: к этому влекло и уникальное положение императора в русской истории, и традиция «Петриад» XVIII столетия. И все же он не достигает эпичности. Даже в «Полтаве»: шведов победил, но человека в себе победить не сумел, не заметил измены. Эпично начало «Медного Всадника», но и в этой «петербургской повести» бог империи, устремивший взор вдаль, по-человечески опрометчив, одноок.

На берегу пустынных волн
Стоял *он*, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Глядел, но грядущих бедствий не разглядел: снова в нем человеческая слабость сказалась — такая, которая придает ему обаяние, обнаруживая жертву и в нем. Явится Евгений и проклянет его. И сорвется с места разгневанный памятник — вдвойне монументальный: Петр (камень) отлит, изваян в металле («медный»); но этот каменно-бронзовый кумир помчится за возроптавшим. А не может быть жанрово целостным эпос, ежели монумент несется вдогонку за человеком — скачет, уподобившись кукле, ибо кукла — монумент, обретший способность пере-двигаться. Чтобы увидеть их родство, необходимо отбросить мысль о незначительности куклы в обиходе людей и о второстепенности ее в художественном освоении реальности, снова и снова попытавшись встать на точку зрения Другого: наших детей, наших предков — вплоть до недавних, до Пушкина. Памятник Наполеону I — «столбик с куклою

чугунной». А памятник ПетруI? Раз чугунною кукла быть может, то почему бы не быть ей и бронзовой?

Ирония над эпосом впервые, наверное, появилась у Пушкина еще в «Руслане и Людмиле». В «Евгении Онегине» эпос тоже объект иронии:

И кстати я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строфах
Я столь же часто о пирах,
О разных кушаньях и пробках,
Как ты, божественный Омир,
Ты, тридцати веков кумир!

Онегин «бранил Гомера». Пушкин обращается к Гомеру эпиграмматически; эпос — оппонент романа. В романе присутствует едва ли не весь Олимп, но небожители на страницах его вынуждены заниматься мелкотравчатыми делишками. «Молодой повеса», герой романа,— «всевышней волею Зевеса наследник всех своих родных». Зевесово ли дело хлопотать о благосостоянии ленивого русского юноши? «Дианы грудь, ланиты Флоры... Друг Марса, Вакха и Венеры...»

Антологичность «Евгения Онегина» — ироническая антологичность, и восходит она к пародиям на эпос, которые процветали и за тысячи лет до Пушкина и которые отлично знал XVIII век. Проекция запечатленных в эпохе событий в суетный мир, сопряжение богов и героев с прозою жизни,— все это было, и всего этого не могло не быть: эпос отгорожен от треволнений, от суеты буден и от проблем нерешенных, дискуссионных, а открытый образ жизни жаждет ежеминутной дискуссионности. Эпос ощущался как препятствие к дискуссиям о современности и об истории; к тому же он оказенивался, принимая характер заданной начальством эстетической нормы.

Павел I при всех его пороках все же не считал себя эпическим героем, иначе он не стал бы публично перебраниваться с девицей, рвущейся к нему в прачки. Он был барочною фигурой государственного деятеля: капризничал, рассыпал кары и творил милости, принимал необъяснимые решения и совершал загадочные поступки. Но в эпос не лез, жил барочно, а умер, как и подобает тирану, жертвенно: Пушкин увидел жертвенность и в тиране-задире, который однажды успел вступить в пререкания и с нянькой младенца-поэта. Николай I если не себя, то империю свою конструировал под эпос. Наступало время гальванизации эпоса, и Пушкину давали понять: от него ждут чего-то эпического. Оттого-то эпиграмматическая позиция Пушкина по отношению к эпосу столь последовательна. Гомер был поводом для диалога с эпосом.

Пушкин мог вступить в диалог с чем, с кем угодно. Эпос? И с эпосом мог! Воздавая эпосу должное, он шел с ним и на плодотворные компромиссы. Лирический эпос — послание «К вельможе», герой которого, возможно, самый эпический из героев Пушки-

на: равновесие эпох, мерно и мирно друг друга сменяющих; сочетание разнообразия с постоянством — признаки эпичности адресата послания. «К вельможе» — дань уважения, которую воздает поэт жанру, подвергаемому им об-стрел-у. А обстрел эпоса ведется все время.

Формы переосмысливания эпоса у Пушкина имеют типологию: и очеловечивание героя, прочно закрепившегося в традиции эпоса,— появляется Зевс, хлопочущий о наследстве юного дворянина, а Петр I несется за робким бунтовщиком; и пародия; и тенденция возвести в эпические героини скромную девушку из русской провинции, Татьяну, образ которой движется к эпичности, хотя не достигает ее и не должен достичь; и противопоставление эпическому воззрению на жизнь воззрения субъективного, неорганизованного.

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...

Строки «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» озадачивают. В частности: почему жизнь — «мышья беготня»? Между тем «Стихи...» могут быть поняты лишь на фоне постоянного диалога Пушкина с эпосом; они ироничны: жизнь как целое — феномен эпический, «беготня» — что-то принципиально не эпическое. Да еще и мышь: маленькая, суетливая. В баснях мышь именно такова: «Мыши» Крылова, «Щука и Кот»; хотела Щука мышей половить, да не совладала с ними, и «мыши хвост у ней отъели». А в басне «Мышь и Крыса» Мышь узнает о том, что Кошка попалась в когти Льву; а Крыса пищит ей, что теперь дела Льва плохи. «Сильнее Кошки зверя нет!» — утверждает она.

Мышь в животном эпосе антитетична Льву. Лев-то гарантированно эпичен, но суетная мышь отвергнута эпосом; поэтому классическая пародия на эпос — «Война мышей и лягушек». И назвать движение жизни «мышьей беготней» — неизбежно вспомнить об этой пародии; а вспомнить о ней можно, лишь будучи постоянно настроенным к эпосу эпиграмматически, диалогически: прекрасны львы, но и мыши значат же что-то! И не живет ли в льве мышь, а в маленькой мышке — лев?

«Родила царица в ночь
Не то сына, не то дочь;
Не мышонка, не лягушку,
А неведому зверюшку»,—

доносят царю Салтану (льву?); и выходит, что лев родил... мышь! Даже не мышь, не лягушку, а нечто и вовсе неопределенное и, стало быть, и вовсе не эпическое. «Сказки» Пушкина — разверну-

тая пародия на эпос. На эпических царей — мудрых львов. На эпические моря, на эпические победы, на эпическую простоту в отношениях между людьми. В «Сказках» — разгул этой иронии, а в лирике Пушкина дан интимный ее вариант. Но точки соприкосновения между «Сказками» и смятенными «Стихами, сочиненными ночью...» есть; «Парки бабье лепетанье...». Патетически зловещая парка и... баба! Не та ли, что в «Сказке о царе Салтане...» настрочила царю письмо: «Родила... не мышонка, не лягушку, а...»? Комический эпос про войну мышей и лягушек баба явно читала!

«Стихи...» — полная антитеза эпического послания «К вельможе». Их герой — антагонист олимпийца, уравновешенного аристократа. Тот «п о н я л ж и з н и ц е л ь...» Этот же обращается к жизни:

Я п о н я т ь тебя хочу,
С м ы с л а я в тебе ищу...

Тот — дневной, ясный. А этот — ночной. В зоографическом эпосе тот, конечно же, был бы львом. А этот? Он же жизнь «мышьей беготней» почитает! Так кем бы он был?

А Емельян-Петр? Пугачев? Кто он?

Он — орел: в сказке, которую он рассказывает Гриневу, он отводит себе роль орла. Казак в Белогорской крепости ахает: «...Персона знатная... А в бане, слышно, показывал царские свои знаки на грудях: на одной двуглавый о р е л, величиною с пятак, а на другой персона его». Словом, орел. Но он говорит о себе и в стиле автоэпиграммы: «В огород летал, конопли клевал; швырнула бабушка камушком — да мимо». Значит, и воробушек тоже. Он — лев: «В ту пору л е в был сыт...» — эпически повествует эпиграф к главе «Мятежная слобода». Но лев наряжается в заячий тулупчик!

Пугачев — орел, в которого камушками швыряют. И лев, загоняемый в мышеловку.

Сюжетный мотив мышеловки — мотив, исключающий возможность эпического взгляда на исторические события,— в «Капитанской дочке» всепроникающ. Ни один из героев не избегает двойственной возможности: во-первых, проявить львиную храбрость и высоту духа; а во-вторых, угодить в мышеловку. В клетке в конце концов оказывается и Емельян-Петр Пугачев; в мышеловке, в императорской тюрьме, Петр Гринев. В мышеловке Маша Миронова. А не включенная в окончательную редакцию «пропущенная глава», в которой Гринев еще носил фамилию Буланина, развивала мотив мышеловки до назойливости прямолинейно: Буланин едет домой, к родным; он застает родителей запертыми в амбаре, он понуждает бунтовщиков отпереть амбар, но и сам оказывается запертым. Все — в мышеловке: отец Гринева, матушка его, Маша, он сам. Всех, разумеется, освобождают: освобождение из мышеловки — удел всех героев, кроме Пугачева и Швабрина. И Гринев с Пугачевым освобождает из мышеловки Машу; Маша и Екатерина II — Гринева. Но все-таки люди львиной храбрости и благород-

ства уж так или иначе, а непременно оказываются в каком-то узилище. В темной горнице или в амбаре, а хлебный амбар — дворец мышей.

Альбер — львенок! — в «Скупом рыцаре» взрывается яростью:

...пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

Мотив мышеловки у Пушкина традиционен; Пушкин где-то между Шекспиром и Достоевским. У Шекспира — мышеловка в «Гамлете»: актеры пародийно разыгрывают трагическое событие, загоняют в мышеловку льва-короля. У Достоевского — подполье, сочетание в его героях дерзости со страхом перед мышеловкой; Раскольников через минуту после убийства уже оказывается в мышеловке. А венец всех этих претворений — князь Лев Мышкин, на сдвоенность «львиного» имени и «мышиной» фамилии которого давно уже обратили внимание исследователи. И остается добавить: если имя и титул князя эпичны, то фамилия его — эпиграмматична; она миниатюризирует его, прозаизирует. Так, как прозаизирована и Татьяна Ларина: она почти эпична; но и она — в мире, который тяготеет к «Стихам, сочиненным ночью...».

«Не спится, няня: здесь так душно!» —

начинает Татьяна; и «Стихи...» повторят:

Мне не спится, нет огня...

Письмо Татьяны к Онегину — тоже стихи, сочиненные ночью во время бессонницы:

Об нем она во мраке ночи,
Пока Морфей не прилетит,
Бывало, девственно грустит...

И Петр-Пугачев с Петром Гриневым встречаются ночью: не раз и не два ведут они по ночам тревожные разговоры. И нет им сна; а там, где нет спокойного чередования сна и бодрствования, и эпоса быть не может. И еще одному Петру сна нет: Петру Великому, императору. То наводненье бушует; то безумец какой-то ходит вокруг да грозится: «Ужо!..»

Может ли эпос выдержать испытание современностью или недавним прошлым? Способен ли он прозреть равноправие царственных устремлений и житейских неурядиц, утрат и надежд?

Итак, и Пугачев и его тезка, Петруша Гринев, ведут свой диалог в подчеркнуто неэпическом мире. Он ироничен по отношению к эпосу — спокойному, бестрепетному и знающему, кто прав, а кто — нет; тому, кто попытался бы отнестись к истории Пугачева эпически, понадобились бы два Гомера и две эпопеи: «Екатериниада» и «Емельяниада».

Но Гомер неотвязно преследует Пушкина; и в послании «Гнедичу» он вновь заводит диалог с эпосом:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.
И что ж? ты нас обрел в пустыне под шатром,
В безумстве суетного пира,
Поющих буйну песнь и скачущих кругом
От нас созданного кумира.

То люди скачут вокруг кумира, то кумир за людьми скачет: суетны смертные! Но эпос не прогневался, он простил.

О, ты не проклял нас. Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой,
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.
Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...

Послание «Гнедичу» — 1832 год: приближение к «Капитанской дочке». Оно — о разграничении обязанностей эпоса и поэзии грешной, земной. Есть вершины, с которых открывается Рим, гордый Илион; есть взгляд, улавливающий «жизни мышью беготню» и полет пчелы-труженицы. Пчела еще меньше мыши и птички, но и она имеет право на сказанное про нее словечко. Так же, как и людишки, которые распевают свою «буйну песнь» — уж не ту ли, что пугачевцы поют в Белогорской крепости? Но по силам ли эпосу добраться до царя Емели, наряженного в заячий тулупчик, да услышать жужжанье пчелы — ворчанье Савельича?

«Гора родила мышь» — в этой пословице нет пренебрежения к мелочам: «жизни мышья беготня» равноправна с незыблемым и великим. С горою. Поэтому рассказы о событиях, разыгравшихся в Белогорской крепости,— и иронический диалог с эпосом, и преломление его применительно к миру нестабильному и незатейливому. В них есть что-то и от лубка, а изображать события всемирно-исторического значения в лубочных сценах народ любил и умел. Эпос варьировали, дробили.

Гринев, Пугачев, Мироновы застают Россию на стадии дробления начинаний Петра: на троне батюшки-царя восседает матушка-царица; а если мужчина, взявшийся за топор («плотник») и прорубающий окно в Европу, величествен, то дама, повторяющая его жест, комична: дама — и с топором! Да и продолжает она дело мужчины, которому приписывается изречение, однажды процити-

рованное Пушкиным: «Курица — не птица, прапорщик — не офицер, а женщина — не человек!»

Но скипетр царя держит как раз женщина, дама — «не человек». А защищает ее прапорщик — «не офицер». А нападает на них птица: орел, но орел какой-то не доподлинный — и ворон, и воробушек. Все помельче, чем было при Петре I. И раздвоилось все: вместо одного Петра — два. Вместо одного самодержца — тоже два: Екатерина да Емельян. А за раздвоившимся Емельяном-Петром, орлом-вороном, поспешает пристроившийся к нему «гусь». Даже изменники измельчали: вместо Мазепы — ренегат Швабрин: и грязен, и неумен. А всех умнее оказываются старик Савельич да девочка, Маша — героиня немного сказочная: гусь — пародия на лебедя, Швабрин — гусь, а Маша в сказке была бы лебедем, царевною-лебедь. Но Маша — и лебедь мадригальный, как и ее тезка, Мария в «Полтаве»: малые жанры необходимы Пушкину для построения «Капитанской дочки».

И Маша Миронова — еще одна пушкинская героиня, которую мадригал защищает от жанрово деформированной эпиграммы. «Гусь» Швабрин стишок сочинил:

Капитанская дочь,
Не ходи гулять в полночь.

Или — в пропущенной главе: Буланин (Гринев) заперт вместе с Машей в мышеловке, в амбаре; а Швабрин кричит: «Дон-Кишот-белогорский... Марья Ивановна, не извиняюсь перед вами: вам, вероятно, не скучно в потемках с вашим рыцарем». Плоские эпиграммы Швабрина — то же, что и «сказка» о «простодушной» провинциалке: гогоча, намекает... уж на такое! И правда о Маше — в мадригале, привлекательном тем более, что на сей раз это — мадригал в прозе. Мадригал, выступающий в изначальном виде своем: просто — впечатление, которое оставляет девушка в сердцах разных людей. Гринев, Пугачев, Савельич и сама императрица единодушно восхищаются ее обаянием и умом: Маша пробуждает человека в крепостном холопе, в самодержице.

Петербург — эпитафия Петру I. Но правды о Петре и огромная, развернутая эпитафия не может сказать. И эпитафическая монументальная фигура императора в «Капитанской дочке» и в «Медном Всаднике» распадается.

Имя Петра I переходит к бродяге-казаку. Казак, провозгласив себя правнуком царя, узурпирует его родословную, частицу тела его. Дело же Петра I переходит к Екатерине II. Орен-бург осажден мятежниками. Петер-бург — злыми волнами, лезущими, как воры, в окна: прорубил окно в Европу, на запад; но в другое окно Азия ломится.

...Глядь,—
Ан с востока лезет рать,—

балалаечно тараторит «Сказка о Золотом петушке». Словом, эпитафия распадается; и история превращает ее в ряд эпиграмм, растворенных в «Капитанской дочке», в «Медном Всаднике» и в снижающих эпос сказках: так функционируют малые жанры, когда повествование ведется в масштабе судьбы народной.

А в масштабе судьбы человеческой?

Швабрин — ходячая эпиграмма: на крепость, на ее жителей и на Машу. Но эпиграмма ядовитая, вырождающаяся.

«Бесстыдство Швабрина чуть меня не взбесило...»,— пишет Гринев. «Взбесить оплошного врага» — то, чего и должна достигать эпиграмма: вз-бес-ить — обнаружить в противнике скрытое зло, беса. Вз-бес-ится враг — даже рога у него вырастают: атрибут черта или скота. Но Пушкин гордился «дерзкой эпиграммой», а «бесстыдство» ей не сродни.

Не владеет Швабрин словесною колкостью, и ему остается схватиться за шпагу. Противник повержен: «...Меня сильно кольнуло в грудь пониже правого плеча; я упал и лишился чувств»,— вспоминает Гринев, повторяя в прозе то, что Ленский пытался в стихах передать: «Паду ли я, стрелой пронзенный...» И Гринев знает — Швабрин разил ослепшего: «Я оглянулся и увидел Савельича, сбегающего ко мне по нагорной тропинке...» О-глян-улся, у-вид-ел: снова глаголы зрения! Гринев видит тропинку и старика-слугу; Швабрин — вне его кругозора. И Гринев по отношению к противнику слеп: Швабрин пытается убить человека, когда тот не видит его; а это — как бы убийство в темноте. Или отравление: яд убивает незримо. Острие шпаги Швабрина вполне могло бы быть и отравлено, и тогда Гринева, Дон-Кихота, убили бы так же, как убили Гамлета, и так, как непобедимый владыка убивал «соседов» своих в легенде «Анчар».

Эпиграмматическая оппозиция «перо — шпага» развертывается в «Капитанской дочке»: «Я оставил перо, взял шпагу...» — записывает Гринев. Звенят шпаги, и скрипят перья: герои пишут стихи, пишут письма друг к другу. Савельич строчит «реестр барскому добру, покраденному злодеями». Появляется и «пропуск, подписанный каракульками Пугачева»: и Емельян-Петр пишет что-то — перо в руке держит.

Топор, которым размахивает Пугачев во сне Гринева, олицетворяет оружие. Оружию противостоит слово. Топору — перо. Но написанного пером не вырубишь топором: топор, поднятый Пугачевым, в конце концов рубит и его удалую голову; а перо побеждает; «Капитанская дочка» написана пером ее героя; и правда слóва, пера сильнее всесильного топора. И еще одно произведение, включенное в «Капитанскую дочку», создано непрестанно действующим в книге пером: в доме Гринева хранится «...собственноручное письмо Екатерины II за стеклом в рамке. Оно писано к отцу Петра Андреевича и содержит оправдание его сына и похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова. Рукопись

Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом». Два проходящих через книгу мотива сходятся в эпилоге: рука и писание; «собственноруч-ное пись-мо... пис-ано... рукопись... о-пис-анным».

Рука, сжимающая оружие...

«Я невольно стиснул рукоять моей шпаги, вспомня, что накануне получил ее из ... рук...» Гринев — на крепостном валу: рука — на рук-ояти шпаги. А напротив него — «человек в красном кафтане с обнаженной саблею в руке».

Руки сжимают копья. Руки стреляют, «и несколько стрел воткнулись около нас в землю и в частокол». Стрелы идут в дело тогда, когда слово бессильно: один из изменников, посланных Пугачевым к стенам крепости, «держал под шапкою лист бумаги; у другого на копьё воткнута была голова Юлая, которую, стряхнув, перекинул он нам чрез частокол». «Лист бумаги» и голова, воткнутая «на копье»,— варианты оппозиции «перо — шпага». Голова — на острие копья; образ этот структурно таков же, что и образы, сопутствующие ему: шпага Швабрина — в груди Гринева. Или: голову Пугачева показывают народу; словом не справилась империя с Петром-Емельяном, взялась за топор.

Всадник с листом убит. Комендант посылает казака листок подобрать. «Он вручил коменданту письмо. Иван Кузьмич прочел его про себя и разорвал потом в клочки». В-руч-ил: передал из рук в руки; письмо, подписанное рук-ою Пугачева, растерзано рук-ами его будущей жертвы: осуществляется эпиграмматическая казнь, убиение слова.

Рука, пускающая стрелы из луков.

Рука, сжимающая перо (для людей, писавших гусиными перьями, аналогия пера со стрелой сама собой разумелась: стрелы-то были о-пер-енными; и сам быт рождал цепь ассоциаций «слово — перо — птица — стрела»).

Рука, рвущая то, что написано враждебным пером.

А еще какая рука?

А еще — повелевающая, конечно.

Вдруг слабым манием руки
На русских двинул он полки,—

говорилось в «Полтаве» о Карле XII.

«Целуй руку, целуй руку! — говорили около меня». Далее: «Батюшка, Петр Андреич! — шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня.— Не упрямься! что тебе стоит? плюнь да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него ручку». И: «Пугачев протянул мне жилистую свою руку... Пугачев опустил руку...».

А на пьедестале Петр I, эпитафически:

Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Герой эпитафии окаменел в неподвижности. Но узрел он бунтовщика, внял его ропот — ринулся с места:

И, озарен луною бледной,
Простерши р у к у в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Теперь герой эпитафии движется. Движется изваяние. Величественно и чуть-чуть нелепо: памятник пере-двигается, и в нем открывается... кукла. Скачет по городу-эпитафии памятник-эпитафия, превращаясь по пути в эпиграмму: не на Петра Великого как такового, а на одностороннее эпическое его возвеличивание. Оно видит львов, а мышей-то не замечает; следит за полетом орла, а воробушки тем временем в огороде летают да конопельку поклевывают.

Петр I сначала обращен спиной к возроптавшему, может быть,— в профиль; и у него — эпический лик:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На л и к державца полумира.

Потом император дан и анфас. Эпос кончается: нет лика, а есть всего лишь лицо. Движущееся монотонно, размеренно:

...Грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Л и ц о тихонько обращалось...

Не кукла ли он? Кукла, мерно обращающая лицо направо-налево, налево-направо...

«Л и ц о его показалось мне знакомо»,— вторит Евгению «Медного Всадника» Петр, Петруша из «Капитанской дочки». Мизансцена — та же: некий прапорщик, а пред ним — державец степей, царь. Они глядят друг на друга: «Я не шевелился». То есть: стоял, как памятник.

В «Медном Всаднике» подданный смотрит на превратившегося в памятник государя; в «Капитанской дочке» — государь на превратившегося в изваяние подданного.

И у государя не «лик», а «лицо».

И не простертая в вышине рука, а рука живая, жилистая: протягивается к непокорному. Требуя лобзания? Или робко прося? А какой-то старичок, суфлер, суетится около: «Плюнь да поцелуй...» (не так ли учил философ Горобець, Воробей, у Гоголя: увидел силу нечистую — плюнь!).

Царь в «Капитанской дочке» комически повторяет чиновника из «Медного Всадника» и далее.

В «Медном Всаднике»:

> ...на площади Петровой,
> Где дом в углу вознесся новый,
> Где над возвышенным крыльцом
> С подъятой лапой, как живые,
> Стоят два льва сторожевые,
> На звере мраморном верхом
> Без шляпы, руки сжав крестом,
> Сидел недвижный, страшно бледный,
> Евгений.

Два льва стоят «с подъятой лапой». А император «стоит с простертою рукою». Львы повторяют жест императора, император — жест львов. Так, «простерши руку в вышине», и помчится он, лев, за мышонком-чиновником. А пока верхом на льве сидит мышь: наводнением гонимый Евгений. И копирует он сразу двух императоров.

В «Евгении Онегине» Наполеон был «под шляпой с пасмурным челом, с руками, сжатыми крестом». А Евгений восседает на льве «без шляпы, руки сжав крестом». Он повторяет и позу Петра: он же — всадник, он льва оседлал. И позу Наполеона он в точности повторяет. Но он развенчан: без шляпы. И вся эта система повторяющих друг друга изваяний — монументов и кукол — эхом отзывается в «Капитанской дочке»: «Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая собол**ь**я шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза».

Евгений — и лев, поднявший руку на императора, и мышь: и живет он в норе; и житьишко его — беготня мышья; и на пороге какой-то норки он умирает. Но он — не просто пародия на Петра, на Наполеона. Он живет в чем-то полнее их: ему, мыши, доступна и доблесть, а им, львам, доступна ли неуловимая радость и таинственный смысл мышьей беготни? Он — их жертва. Но и они — жертвы, обреченные на проклятье его. «Ты умно делаешь, что сидишь смирно в своей норе и носу не показываешь в про́клятом некогда мною Петербурге»,— писал Пушкин П. Плетневу 3 августа 1831 года. Евгений соединяет в себе обоих друзей: он сидел смирно в своей норе (Плетнев!); он проклял Петербург (Пушкин!).

Но и Пугачев — лев-мышь. И в жестах, в позе он неожиданно похож на Евгения. Евгений — на крыльце; там, «где дом... вознесся новый». Пугачев — «на крыльце комендантского дома». Евгений — «без шляпы». На Пугачеве — устрашающая «высокая соболья шапка». У Евгения — «отчаянные взоры». У Пугачева — «сверкающие глаза». Желая повторить Петра Великого, Пугачев повторяет... Евгения. И памятником оказывается не он, а его антагонист и приятель Петруша Гринев. И не к нему, Пугачеву, а к Петру, к Петруше об-

ращается Савельич с царским титулованием: «Батюшка, Петр...»

Происходящее в «Капитанской дочке» разыгрывается как будто в театре, где прозвонили к началу.

«Раздавался колокольный звон... Звон утих, настала глубокая тишина... Пугачев мрачно нахмурился и махнул белым платком... Пугачев махнул опять платком... Я стал смотреть на продолжение ужасной комедии». Да, разыгрывается «ужасная комедия». Со сказочным царем и с простодушными Петрушей и Машей, всех царей победившими.

Эпиграмма — маленькая комедия; комедия — развернутая эпиграмма. Невозможна комедия без эпиграмм: жанр помнит об эмбрионе, зернышке, из которого он постоянно развивается в сознании художника-человека. В эпопее всегда обнаружится какой-нибудь эмбрион эпопеи; в романе — эмбрион романа; в трагедии — эпитафия; а в комедии — эпиграмма.

И в лицо Пугачеву летят эпиграммы-экспромты, так же как летят они в лицо Борису Годунову из уст юродивого Николки: царь зарезал младенца, юродивый клеймит его именем Ирода, предает закланию словом. Эпиграмматическое заклание Пугачева творится на площади под сенью церкви: «Ты нам не государь... Ты, дядюшка, вор и самозванец!» А на эпиграммы ответствуют казнью: словом-то не смогли бы! И лжецарю остается махнуть белым платком: убить эпиграмматиста. И тот умирает.

И тотчас же рождается эпитафия: «Свет ты мой, Иван Кузьмич, удалая солдатская головушка! не тронули тебя ни штыки прусские, ни пули турецкие; не в честном бою положил ты свой живот, а...» Оставалась бы эпитафия, на наших глазах рождающаяся из заупокойного плача и несущая в себе зернышки и эпоса и трагедии, только эпитафией — все обошлось бы. Но человек вечно взыскует правды и никогда не может обрести ее в одном лишь аспекте. И к эпитафии прильнула завершающая ее эпиграмма: «... а сгинул от беглого каторжника!» Женщина кольнула, резанула эпиграммой мужчину; мышь — льва. «Унять старую ведьму!» — сказал Пугачев». Ведьма? Убить ее! И в ответ на эпиграмму — удар клинком: «Тут молодой казак ударил ее саблею по голове, и она упала мертвая на ступени крыльца. Пугачев уехал...»

Пугачев был загнан в словесную мышеловку: эпиграммы, которые бросали в лицо ему его жертвы, делали его положение безвыходным. Он был убит трижды: комендантом крепости, офицером и старухою-«ведьмой». Но убит корректно: уничтожали его дело; говорили, что он — не царь. Чем мог он ответить? Убийством тела: сам он раз-облачен; и он убивает «Василису Егоровну, растрепанную и раздетую донага...» (в ответ на метафорическое раздевание — раздевание реальное, натуральное). Убивает, впрочем, не он собственно-ручно: от его рук и уст тянутся невидимые нити к руке «молодого казака». К марионеточному типажу. Есть ли у него свобода? Есть: мог бы и не ударить саблею по голове ста-

руху, не превращать себя в туманный прообраз Родиона Раскольникова — в первого убийцу первой старухи в русской литературе. Но известно: я не убью,— другого подыщут. И одного жеста «молодого казака» довольно, чтобы понять: кукла — не просто игрушка. Кукла включена в ту же систему тирании и жертвенности, что и живой, социально детерминированный человек: старуха — жертва «молодого казака»; он—жертва Петра-Емельяна, Пугачева. А Пугачев? Неужто сейчас, в момент творимых им казней, он все же не жертвенен? И уважения не достоин? Да нет, же достоин! И с ним, беглым казаком, пререкаются на равных: ведут трагически степенный диалог, отзвуки которого явственно слышатся в импровизированных эпиграммах.

«Капитанскую дочку» Пушкин как бы обрамляет эпиграммой на Пугачева:

Вот мой Пугач: при первом взгляде
Он виден — плут, казак прямой;
В передовом твоем отряде
Урядник был бы он лихой.

(«Д. В. Давыдову». 1836)

Эпиграмма полна восхищения перед плутом-казаком. Но она направлена против предпочтения эпического, «львиного» начала в каких бы то ни было событиях: «жизни мышья беготня» требует своего, шорох ее слышится и в истории Пугачевщины, и в истории Отечественной войны. Пушкин сводит Емельяна Пугачева и Наполеона-Бонапарта и заставляет одного сражаться с другим...

Театр Пушкина — понятие более широкое, чем его, Пушкина, драматургия; и творчество поэта последовательно проводит принцип организации литературного театра.

Человек смотрит на жизнь как на «продолжение ужасной комедии». Он слышит, как звучит «песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице». И он говорит: «...Всё потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Где-то — испытываемый героями поэтический ужас; где-то — такая же радость: радость художников, актеров и режиссеров. Народ создавал своих героев: Петра Великого, Емельяна Пугачева. Народ участвовал в драмах, ими исполняемых, не отделяя жизни от искусства. Их деятельность осмысливалась не однозначно, только как явление международной и внутренней политики или политической экономии, но и эстетически. Подвизаясь на театре военных действий и на жизненной арене вообще, человек из народа знал, что он — и драматург, и действующее лицо, и зритель происходящего. И если благоговейно настроенный зритель, живущий в его душе, создавал эпос, то действующие лица, участники событий, спешили низвести этот эпос к чему-то обыденному и прозаическому. Батюшков приводил слова Н. Раевского: «Из меня сделали

Римлянина, ... из Милорадовича — великого человека, из Витгенштейна — спасителя отечества, из Кутузова — Фабия. Я не Римлянин, но зато и эти господа — не великие птицы. Обстоятельства ими управляли... Провидение спасло отечество» («Из записной книжки», 1817). Вслушаемся в мудрые слова Героя, записанные Поэтом: он — не римлянин (не эпичен); он и его сподвижники — не великие птицы (не орлы); обстоятельства ими управляли (вели их).

В настроении, которым овеян рассказ Раевского — Батюшкова, угадывается и Пушкин. Да и нас жизнь сталкивала с явлением: герой, свидетель эпических событий, прозаизирует их. Уверяет: ничего особенного не было. Отшучивается. И тогда эпиграмма, посмеиваясь над эпосом, излучает в него свои стрелы. Такие стрелы направляет в эпос и Пушкин; это — стрелы вольных шуток, корректирующих эпос, а порою и низводящих его до лубочных сцен: литературный театр Пушкина — школа свободного избрания путей, ведущих к познанию.

Глава четвертая

КОГО УБИЛ ПЕЧОРИН?

Массовая культура социально неоднородна: расслоения, разломы. Служение истине и прислуживание толпе, юмор Моцарта и остроты фигляра. Фигляр становится в позу рубахи-парня, режущего правду-матку. Он подсвистывает интеллигентским умствованиям и парадоксам: бравада собственным консерватизмом, поношение утонченности, стенания об утрачиваемой нынешним веком ясности и простоте — в ход идет все.

Вышедший в 1829 году отдельным изданием роман Булгарина «Иван Выжигин» звенел благовестом. Герой его — юноша-подкидыш, одаренный, прилежный, хотя и заблуждающийся иногда,— пробирался по жизни, опережая недоучек-дворян, разгадывая козни «жидов» и не поддаваясь соблазнам богемы. Кстати, здесь фигурировал некий князь Плутоленский — бонвиван, картежник, прожигатель жизни; в карикатуре этой угадывался Пушкин («П» — начальная буква фамилии поэта, Ленский — герой его романа; были в романе и намеки на характерную, неповторимую внешность поэта). Популярность романа была огромна. Как ответил на «Выжигина» Пушкин? «Записками молодого человека», «Станционным смотрителем». А еще?

Пушкин, Грибоедов, Батюшков, Вяземский, Баратынский, Белинский и Лермонтов участвовали в драме, финала которой они не знали. Памятники Пушкину, площади и города, названные его именем, были далеко. А Булгарин был рядом. Иван Выжигин, внебрачный сын русского аристократа и белорусской крестьянки, неся выжженный на его теле отличительный знак, в честь коего и именовался он Выжигиным, шагал сквозь сражения, попадал в

киргизские степи, томился в плену и побеждал, побеждал. Он пылал любовью к красавице по имени Аграфена, Груня; и он был преданным кабальеро легкомысленной дамы-артистки. Все было сложно сюжетно и чарующе просто идейно: ясность торжествовала. И быть может, В. Переверзев был неточен, именуя статью Пушкина о Булгарине «свистящей как бич»* и рисуя поэта «с ядовитой насмешкой» на устах. Отравление, бичевание — вне этики и поэтики Пушкина; обратившись к роману Булгарина, Пушкин вступил в диалог и с ним: Петр Гринев в «Капитанской дочке» диалогически соотнесен с удальцом Выжигиным.

Выжигин, следуя за коварною Груней, оказывается в... Оренбурге. С ним — злодеи, замаскированные в личины его друзей. Над фигурами их Пушкин действительно потешался — так же, как и вообще потешался он над излюбленной Булгариным простотой и нравственной очевидностью: «...что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь непохвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и т. п... Г. Булгарин наказует лица разными затейливыми фамилиями: убийца у него назван Н о ж е в ы м...» Казалось бы, столь бездарное творение можно лишь бичевать да клеймить; и Пушкин у В. Переверзева поступает с Булгариным так, словно он прошел школу литературной борьбы XIX века и начала XX: отмежевывается от Булгарина, сметает его со своего пути. Но не так-то просто все было. И не так уж свирепо!

И поехал Иван в Оренбург, а за ним двинулся в Оренбург и Петруша — недоросль, нисколько не таящий своего невежества. По дороге он предается пагубным порокам: пьянствует, тешится азартной игрой,— занимается как раз тем, в чем уличал добродетельный Булгарин легкомысленного князя Плутоленского. А потом он и плагиирует у Ивана Выжигина его сновидение: вещий сон Гринева — развернутая цитата из воспоминаний Ивана Выжигина, преследуемого Ножовым: «Мы тотчас легли спать. Я всю ночь не мог уснуть... На рассвете, когда я уснул, страшное сновидение представило мне Ножова, стремящегося разрубить мне топором голову. Я вскрикнул, вскочил с кровати, как исступленный...» И Пушкин своего оппонента радостно побеждает: сон Гринева — домашний апокалипсис — становится маленькой трагической поэмой, пророчащей события будущего. Ножов превратится в... Швабрина, и белогорская попадья расскажет о нем: «...Он, веришь ли, так взглянул на меня, как бы н о ж о м насквозь...»

Гринев — диалогическая антитеза Выжигина. Петр поддакивает Ивану, повествуя о своем воспитании, о нравах степной крепостицы. Поддакивает, касаясь жизни степных народов: Выжигин провел среди них долгое время; и в степях окружали его просве-

---

* П е р е в е р з е в В. Ф. Пушкин в борьбе с русским плутовским романом.— В сб.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. I. М.—Л., 1936, с. 178.

щенные интеллигенты-киргизы, удалые джигиты, красавцы и смельчаки... «Скажите! — изумляется Петруша.— А мне таких ни одного не попалось! Правда, видел я изуродованного пыткой башкирца, да...» И все это — уже совсем не известная нам полемика на закате уходящей культуры.

Связи, соединяющие «Героя...» Лермонтова с «Капитанской дочкой», замечены, хотя анализ их можно и продолжать: крепостица с устоявшимися обычаями, окружающие ее «инородцы»; «Капитанская дочка» отзывается в «Герое...» не менее явственно, чем «Евгений Онегин» и «Путешествие в Арзрум». Но важно еще одно: у Пушкина и у Лермонтова — общий оппонент, «Иван Выжигин», то есть Булгарин.

Кого убил Печорин? Печорин убил... Ивана Выжигина. Истолковал его как куклу, причем уже в понимании, близком к нашему: кукла — неживая копия живого, и только; кукла — ничтожество. И убил куклу, наряженную да надушенную.

Эпиграммы Лермонтова на Булгарина весьма неуклюжи. Упадок эпиграммы в поэзии Лермонтова, казалось бы, очевиден: эпиграмма — жанр, не требующий аргументации. Она — вольное слово, минутная вспышка. Обвинять на основании эпиграммы нельзя, а поэзия Лермонтова обвиняюща, инвективна: каждое слово должно быть, как мы говорим теперь, «доказательным». Не будь Лермонтов поэтом, он был бы великим юристом, Цицероном России, и прав был Б. Эйхенбаум, назвавший его стиль «ораторским»: стиль Лермонтова — стиль «доказательной» речи: выступает поэт с апологией, с похвалой — она обосновывается; с обвинением — обосновывается и оно. Эпиграмме пушкинского, «арзамасского» типа в подобной стилистике места не было.

Лермонтов не брался за жанры, уже сложившиеся. Не видит он и жанров, едва становящихся. Он пытается взяться за роман в стихах, пишет «Сашку» и не стремится окончить. Роман в стихах — еще что-то неопределенное, а призвание Лермонтова — ставить все точки над «i». За-верш-ать: доводить жанр до вершины развития. Жанр у Лермонтова — функция Я, твердо знающего, что и зачем оно возвещает. И у Лермонтова эпиграмма вводится в роман и наполняет один образ, один характер — характер Грушницкого. Грушницкий — исключительно эпиграмматический герой. Эпиграмма — невидимая сеть, спеленав которой его и влекут на лобное место. Эпиграмма становится не вольным словом, а итогом тщательного анализа литературной генеалогии и душевных движений Грушницкого. Верш-иной обличительной речи прокурора, обвиняющего и Грушницкого, и Булгарина, а косвенно поправляющего и Пушкина.

Лермонтов видит игру, которую затеял Пушкин с Булгариным. «Ивана Выжигина» читали, вокруг него создавалась полемическая, пародийная и подражательная литература. Отголоски Булгарина улавливались всюду, где бы они ни прозвучали, тем более,

что литераторы были филологами, читавшими художественные произведения с едва ли доступной нам проницательностью и вниманием; Лермонтов не составлял исключения. Время шло, и с «Иваном Выжигиным» подобало просто покончить. И Выжигин был убит наверняка, без промашки.

«Он довольно остер; эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом... потому что занимался целую жизнь одним собою»,— записывает о Грушницком Печорин. Едкий пассаж Печорина — точная характеристика героя романа Булгарина: роман, рассказанный от лица его, действительно «довольно остер». Неглупо выполненные бытовые сценки, эпиграмматические характеристики большого света, проклинаемого, кстати, Грушницким, наполняют его. Проще всего, доверившись бесчисленным полемическим характеристикам романа, объявить его «бездарным» и «реакционным» и изъять его из «величественного развития новой русской литературы» (Е. Михайлова). Однако роман Булгарина все время держали в поле зрения и правильно делали: произведения Булгарина были элементарно, по-читательски, интересны, а сам жанр романа в «Иване Выжигине» был явлен как бы в первозданном, нетронутом виде: таинственные незнакомцы; низвергнутый на дно общества аристократ; любовь; похищения, измены, переодевания и поминутно возникающие юридические казусы, каждый из которых мог бы озадачить всех законоведов мира,— все это было написано так, будто романист руководствовался современными нам теориями романа и задался целью их подтвердить. Роман мельтешил у всех на глазах, он продолжал читаться; и закономерно, что именно Лермонтов решил покончить с его своеобразным шармом, с его героем. Эпиграмма пошла на роман в решительную атаку.

«...Занимался целую жизнь одним собою. Его цель — сделаться героем романа». Что это значит? Героем какого романа намеревается стать Грушницкий? Перед нами — не неопределенный фразеологизм типа «он — герой не моего романа», а недвусмысленно адресованный полемический выпад. Доблестный Иван Выжигин словно бы еще не стал, не сделался героем романа: он — в «дороманной» фазе своей биографии. Если бы Грушницкий вел дневник, то он, участвовавший в боях, раненый, получивший орден, рассказал бы о сражении так: «По глазомеру заключил я, что тут было более ста человек. Что делать? Я последовал первому внушению, послал одного гусара в лагерь, уведомить о появлении неприятеля, а сам бросился со взводом в атаку... Удары посыпались со всех сторон, и я наудачу рубил направо и налево. Но вскоре я почувствовал, что кровь заливает мне глаза и что левая рука не в силах держать лошади». А Печорин скептически ответил бы: «Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперед зажмуря глаза». И добавил бы, имея в виду

нерусское происхождение Булгарина, над которым потешалась вся литература: «Это что-то не русская храбрость!..»

Выжигин наряжается в офицерский мундир: «Когда я явился в полном гусарском мундире к кузине Анете, она ахнула от удивления и созналась, что я рожден для мундира». «...Явился ко мне Грушницкий в полном сиянии армейского пехотного мундира»,— записывает Печорин, и Выжигин превращается в армейского пехотинца. «Скажи-ка, хорошо на мне сидит мундир?.. Ох, проклятый жид!.. как под мышками режет!..» Проклятия, обращенные к «жидам», не сходят с уст Ивана Выжигина. И тут — такие же проклятия! Но все измельчено: вертится перед зеркалом расфранченная кукла. Выжигина дразнили моложавостью, звали мальчиком. «...В мундире он еще моложавее»,— добивает его Печорин. И радуется: «Грушницкий не вынес этого удара: как все мальчики, он имеет претензию быть стариком... Он на меня бросил бешеный взгляд, топнул ногою и отошел прочь».

Назревает дуэль. Печорин говорит Вернеру: «Видите ли, я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей любезной и завещая другу клочок напомаженных или ненапомаженных волос». Грушницкий незримо присутствует и здесь: носить в медальоне локон возлюбленной — его стиль. И болтливою тенью тянется за ним Выжигин. В Оренбурге, подслушав из-за кустов, как его любезная, Груня, потешается над ним с некиим офицером, он впадает в бурное отчаяние: «Я выбежал, как бешеный, из кустов, и предстал изумленным любовникам». Он вопиет: «Изменница, обманщица! ты называешь меня школьником, развратным; говоришь, что никогда не любила меня... Но у меня в руках доказательства если не любви твоей, то твоей лживости, твоего кокетства. Вот, видишь ли, твои волосы, твои письма, в которых ты уверяла меня в вечной, беспредельной привязанности, клялась быть моею навеки...» А коварный соперник Выжигина, бросившись на него,— разумеется, тоже «как бешеный»,— вырвал из его рук «письма и волосы Груни».

На роман Булгарина ориентирована и сцена зловеще декорированной дуэли на вершине скалы. «Это не дуэль, а убийство!» — воскликнул я»,— раздается со страниц «Ивана...». Печорин: «...Один из нас непременно будет убит». «Неужели ты струсил, развратник!» — вопит «Иван Выжигин». «Трус!»— лапидарно обвиняет Грушницкого его секундант. «Если ты думаешь избегнуть наказания трусостью, то я тебе тотчас раздроблю голову!» — слышится в «Иване...». «Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла»,— говорит Грушницкий Печорину. «Я покажу мою трусость! — воскликнул я и тотчас стал на черте. Подали знак, я прицелился, спустил курок и — противник мой упал, облившись кровью, не успев выстрелить»,— самодовольно рассказывает Выжигин. «Я выстрелил. Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было. Только прах легким столбом еще вился на краю обрыва...

— Finita la comedia! — сказал я доктору»,— заключает Печорин.

Каждый эпизод с участием Грушницкого ориентирован в романе двояко: на жизнь (жизненность, «натуральность» Грушницкого диктуется нам все время) и на литературу. На что именно? На какие-то туманно обозначаемые «романтические штампы»? На собирательную «светскую повесть»? Да просто на «Ивана Выжигина».

«Грушницкий» — фамилия-каламбур. Образована она и от названия дерева или плода, от «груши», и от имени собственного: «Аграфена», «Груня» («Аграфия» — *греч.* «добрая»). Аграфена — по-своему добрая, но беспутная героиня романа Булгарина, которой всю жизнь служил Иван Выжигин. Но сокращенное, ласкательное имя, образуемое в обиходе от «Аграфена», — не только «Груня», но и «Груша». Любил Выжигин, стало быть... Грушу. А слияние имени мужчины с именем его возлюбленной — давнейшая традиция, идущая от рыцарских времен. Подобная фамилия дана и Груш-ницкому. Она полонизирована — опять-таки в честь польского происхождения Булгарина, а в pendent к ней в романе Лермонтова мелькает еще один герой с «фруктовой» фамилией, но в немецком варианте: «фокусник *Апфельбаум*». Фокусник дает представление. «Грушницкий сидел в первом ряду с лорнетом. Фокусник обращался к нему всякий раз, как ему нужен был носовой платок, часы, кольцо и проч.». Грушницкий старательно помогает фокуснику: кажется, еще немного, и он сам выскочит на цирковую арену в качестве необходимого всякому фокуснику ассистента, шута на вторых ролях: он — порождение кривляки «Фиглярина»; а каламбурная фамилия «Фиглярин», данная Булгарину Вяземским, хотя эту нехитрую находку приписывали Пушкину, закрепилась за создателем «Ивана Выжигина». И Грушницкий ассистирует Апфельбауму, «Яблоне». Он — при фокуснике. Фокусами его оказались и все описанные в романе манипуляции с пистолетами, а ареной — знаменитая площадка шести шагов в поперечнике: comedia разыгрывалась на ней *.

Аллюзии на роман Булгарина у Лермонтова порою совершенно очевидны, порою — очень тонки. «В одну неделю имел я два дуэля на саблях и один на пистолетах, ранил двух моих противников, и сам получил легкую рану пулею в левую руку»,— хва-

* В интересной заметке Я. Махлевича «Где служил Грушницкий?» вновь ставится вопрос о жизненном прототипе героя романа. «...В 1836 году в рядах Кабардинского полка воевал один из явных прототипов Грушницкого — Н. П. Колюбакин»,— напоминает исследователь. Фамилия его писалась и по-другому: Кулебякин. «Не исключено,— говорится в заметке,— что такое написание дало повод ироничному автору «Княжны Мери» наделить своего героя «съедобной» фамилией» («Вопросы литературы», 1976, № 4, с. 213—214). Повторяю: жизненность Грушницкого несомненна, и прототипов он может иметь немало. Но полемический план эпиграмматизированного образа Грушницкого на фоне их проявляется еще явственнее, а что касается «съедобной» фамилии, то это, конечно, все-таки фамилия-намек, и намек именно на снедавшую Выжигина страсть к Аграфене (=к Груше).

стливо рапортует о себе Выжигин. «Он был ранен пулей в ногу,— флегматично уточняет Печорин — и поехал на воды...» Или — едет кавалькада: «...Дамы в черных и голубых амазонках; кавалеры в костюмах, составляющих смесь *черкесского* с *нижегородским;* впереди ехал Грушницкий...» Грушницкий ехал «впереди»... перефразированной цитаты из «Горя от ума» Грибоедова; и упоминание о Грибоедове тоже связано с полемической установкой Лермонтова: Булгарин кичился своею дружбой „именно с покойным А. Грибоедовым, бессмертным творцом «Горя от ума»...“— как писал он в своих мемуарах.

Сюжетная линия Грушницкого — продуманное уничтожение, расстреляние булгаринского героя. Выражаясь в лексике Печорина, идет непрерывная артиллерийская пальба по нему. «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы... Производить эффект — их наслаждение: они нравятся романтическим провинциалкам до безумия... Грушницкого страсть была декламировать: он закидывал вас словами, как скоро разговор выходил из круга обыкновенных понятий; спорить с ним я никогда не мог. Он не отвечает на ваши возражения, он вас не слушает. Только что вы остановились, он начинает длинную тираду, по-видимому имеющую какую-то связь с тем, что вы сказали, но которая в самом деле есть только продолжение его собственной речи». Характеристика какого стиля дана в словах Печорина? Стиля речи, стиля отношения к собеседнику? Какого словесного поведения? И к кому эта характеристика обращена? Ответ: к читателям «Ивана...». К «романтическим провинциалкам». И схвачено в этом стиле основное: глухота говорящего — непробиваемая глухота. Схвачена какая-то «бумажность» этого стиля. «В эту минуту кто-то шевельнулся за кустом... Раздался ружейный выстрел; дымящийся пыж упал почти к моим ногам». Подобно Выжигину, Грушницкий сидит в кустах. И стреляет... бумагой. И эта «бумажность» Грушницкого — во всем. В его речи: пытаться вступить в спор с ним — так же бессмысленно, как пытаться поговорить с листом испещренной типографскими знаками бумаги.

«Иван Выжигин» написан его героем — законопослушным сыном отечества. Он охраняет законы, а законы охраняют его: ложные обвинения, оправдания, заключения под арест и освобождения повторяются бесконечно. Законопослушность и законолюбие охватывают всю структуру романа. Это — роман-кодекс; а кодекс может существовать лишь как слово начертанное. Как книга. И Иван Выжигин рукою Фаддея Булгарина начертал именно книгу — что-то вроде тридцать третьего тома «Свода законов Российской империи». Из-под пера его вылилась книга, словно бы и не знающая о существовании переменчивого, сверкающего интонациями устного слова. Поэтому, кстати, особенно нелепой выглядит здесь именно прямая речь; и в минуты, названные минутами душевного волнения, даже бешенства, герои этой книги говорят правиль-

но, эпически округло: они говорят, как пишут. Пушкин противопоставил этому оледеневшему словесному потоку сказ, устную речь Гринева. А Лермонтов заставил говорить самого Выжигина. Выжигин обернулся Грушницким и низринулся в бездну: кукла упала, пронзенная. И разбилась: «Finita la comedia!» Комедия кончена, продолжаться она не должна.

Выжигин маневрирует между подвигами и преступлениями. Но там, где он совершал с упоением описываемые им подвиги, стоило лишь ему заговорить, постепенно открылось преступление, за которым и последовала казнь с ее атрибутикой: лобное место в виде шестиаршинной площадки-арены... ироническое предложение помолиться богу; человек, всю жизнь служивший закону, был казнен как преступник.

Казнен эпиграммой, отредактированной Лермонтовым: из нее была изъята вера в возможность обновления осмеиваемого, стремление даровать ему вечную жизнь (куклы-то переживают людей). Ушла доброжелательность, скрытая под насмешкой. Но эпиграмма сохранила каламбурное осмеяние имени ее героя, шаржирование его физических недостатков, пародию на его речь. Ее герой был изображен в виде куклы, но куклу вскоре убили, пронзив пулею, а для верности еще и бросив на камни. И эпиграмма развернулась в целую сюжетную линию потому, что ко всем обычным качествам этого жанра Лермонтов присоединил еще одно: аргументированность, обоснованность.

Эпиграмма избавилась от того, что, по Лермонтову, было ее недостатком: от произвольности и непонятного добродушия. И она не только условно рас-секает свой объект, уже родившийся и живущий. Нет, она пре-секает его бытие. Уничтожает его, не позволив ему расцвести; прочитав про Грушницкого, читать Булгарина просто не сможешь: Иван Выжигин был убит на скале на фоне величественного Кавказа. Но кем он убит?

В культуре, язык которой сейчас частично утрачен, смысл содержался и в графической линии, в сочетаниях линий — в геометрических фигурах. Геометрическая фигура означала и слово, и целую фразу, и философское утверждение. Бог эмблематически изображался как равносторонний треугольник, обращенный вершиной вверх; в трехмерном пространстве — пирамида. Демон, дьявол — треугольник, обращенный вершиной вниз. 6 — двукратно повторенное 3; 3+3 — кощунственная мысль о равноправии бога и демона.

«Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник. От выдавшегося угла отмерили 6 шагов...» Печорин нашел ровную площадку — треугольник, лежащий горизонтально. Ни к небу не ведущий, ни в бездну. А — в тупик: в никуда. Жребий ставит Печорина на краю ее: на вершине треугольника. Но пуля не берет его; и на обрыве тернера ставят Грушницкого. А Печорин вразумляет его: «Я вам советую перед смертью помолиться богу...»

И тревожно начинает мерцать вопрос: да кто же убил Грушницкого? И как относятся малые жанры к его палачу и судье?

И как он, этот всезнающий прапорщик, относится к ним? Беззаботный мадригал, грустная эпитафия и колючая эпиграмма — к Печорину-то имеют ли какое-нибудь отношение?

Мадригал... Эпитафия...

В «Герое...» нет эпитафий. «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало...» — сообщает рассказчик: хороша эпитафия! Погибла Бэла, Печорин «сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке». Что он чертил? Уж не «тот» ли, не недавний треугольник: вершиною вверх? Или вниз? Но черт-ил да черт-ил. А потом? «Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха...» — вспоминает Максим Максимыч. Еще одна эпитафия: смех! А Грушницкому — известная эпитафия: кончена, мол, комедия.

А в поэзии Лермонтова — развернутые, проблемные эпитафии, от нескольких слов, брошенных старым солдатом в «Бородино» о командире его, о полковнике-хвате, и до стихов, посвященных памяти декабриста А. Одоевского. Эпитафии Лермонтова развернуты: в эпитафии Лермонтову первостепенно важна философская и социологическая аргументация отношений Я к смерти. Первостепенен самоанализ, анализ и связанное с ними трагическое стремление сказать о мире строгое, завершенное слово.

Мадригал у Лермонтова тоже аналитичен и аргументирован. Поэт анализирует порыв, увлечение — то, что анализу, казалось бы, не поддается. Последнее стихотворение поэта, «Нет, не тебя так пылко я люблю»,— мадригал, который представляется парадоксальным лишь оттого, что он как-то утрированно и обнаженно честен: глядя в очи одной, твердят ей, что любят-то не ее, а другую. В мадригале заполняется пробел, который томил поэта, как томило его все недоговоренное: он перестает быть выражением минутного восхищения; он становится ответственным; слово его — взвешено, соразмерено с реальностью. А в «Герое...» с мадригалами что происходит?

Метафоры-индикаторы, обозначающие эпиграмму, мадригал, эпитафию, очевидны. Для эпиграммы — стрела, вы-стрел, укол, далее — раздробление, рассечение:

Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец...

Эпитафию обнаруживает метафора сна, одра. А мадригал? И в нем — указующие на жанр метафоры: метафора сердца, метафора плена, неволи. С оговоркой: неволя эта желанна.

Я позабыл любви призывы
И плен опасной красоты,—

пишет Пушкин: «плен» у него — мадригальная метафора. Но, попадая в поле зрения Печорина, малые жанры резко прозаизируются. Мадригал неизымаем из повести «Бэла», но в ней идет аналитическая реализация основополагающей, жанрообразующей метафоры: процесс, аналогичный совлечению декоративных покровов с сущности, увиденной трезвым саркастическим взглядом.

Прозаический тон задает Максим Максимыч: на горской свадьбе «выходит одна девка и один мужчина на середину и начинают говорить друг другу стихи нараспев, что попало, а остальные подхватывают хором». А далее из праздничного хаоса выделяется мадригал: Бэла подошла к Печорину и «пропела ему... как бы сказать?.. вроде комплимента».

Мадригал живет комплиментом: преувеличенная похвала человеку, подчеркивание его превосходства. Бэла и импровизирует мадригал, восхищаясь своим гостем. Восхищен и Печорин: «Прелесть!» И Максим Максимыч аргументирует возглас своего странного друга: «И точно, она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу». Мадригал, как и должно быть в художественном мире Лермонтова, подтвержден, удостоверен.

Далее же мадригальные метафоры подвергаются дифференциации. Развертываются в сюжет, но уже безо всяких иносказаний: поэзия мадригала сталкивается с прозою повести. От вос-хищения — к по-хищению: шутливое изъявление готовности похитить женщину — обычная мадригальная гипербола — саркастически реализуется на деле, с подробностями, непременными для повести как жанра, пристально рассматривающего действительность. «...Часовой видел, что поперек седла Азамата лежала женщина, у которой руки и ноги были связаны, а голова окутана чадрой». Печорин поступил с Бэлою, так сказать, «мадригально». Но, видимо, одно дело воскликнуть, обращаясь к пленительной женщине, что мы готовы похитить ее, а другое — притащить ее в крепость, опутав веревками.

Печорин плен-ен Бэлою: Бэла в плену у Печорина.

Он вос-хищен: она по-хищена.

И кстати, мадригальная метафора «девушка — лань», очевидный у Пушкина диалог «лани» и «коня» присутствуют и в «Герое...». Бэла — серна. Но ее... обменивают на коня, а далее начинает развертываться и сравнение «женщина — лошадь». Поэтическая метафора трансформируется в ряд сюжетных перипетий: проза ставит поэзию лицом к лицу с реальностью, ее испытующей. И метафорические фразеологизмы вырастают в головокружительные сюжетные события повестей «Героя...».

«Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист» объяты индивидуальным дневником, журналом Печорина.

Индивидуальный дневник — жанр единовластный. Авторитарный. Не зависимый от окружающих, но втайне перед ними и заискивающий. Ведущий дневник знает: его дневник прочтут после его смерти. На лиц, обличаемых в дневнике, как бы нападают из-за угла: им — посмертная месть, ибо шутка ли — однажды узнать, что ушедшим из жизни ты заклеймен. Спор исключается. Ничего опровергнуть нельзя: мертвый заговорил, как живой, но ты, живой, перед ним нем, как мертвый!

А при жизни дневник прячут. Он — в ящике стола да еще и в какой-нибудь шкатулке: он со-кров-енен. Он со-кров-ище. Нечто, покрытое кров-ом. Скрытое, спрятанное.

Сокровище и дневник у Пушкина сливаются в один образ в сцене монолога Скупого Рыцаря. Барон — в подвале, наедине с сундуками, набитыми золотом. Каждая монетка для него мемориальна, и она — словно строчка в дневнике, составленном из пяти книг — пяти сундуков. И сегодня... Красноречивое дневниковое «сегодня», с которого так или иначе начинается каждая запись, воспроизводящая события прошедшего дня!

Счастливый д е н ь! могу с е г о д н я я
В шестой сундук (в сундук еще неполный)
Горсть золота накопленного всыпать.

Сундук-то — «шестой»: удвоенная троица! И:

Весь д е н ь минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.

Порою дневник перечитывается. Весь. Целиком. Барон отворяет сундуки — книги своего дневника. И барон душу распахивает. Душу, знающую силу обладания другою душой: обладание каким-то живым существом — непременный мотив индивидуального дневника, даже если это — дневник узника, нашедшего себе товарища в каком-нибудь паучке. Но узник, ведущий дневник, обладает и миром как целым: он судит мир, и последнее, решающее слово о мире — за ним. Дневник публичный — что-то вроде земной репетиции страшного суда: все судят одного. («Дневник писателя» Достоевского вызывает на диалог, в ходе которого писателя осуждают или оправдывают.) А индивидуальный дневник — страшный суд, пародированный, перевернутый: один человек судит весь мир, вынося ему приговор. И эпиграмма, функционирующая в дневнике, обретает дополнительные оттенки: она заочна, она затаилась, но тайны других она знает.

Монолог Сальери — тоже дневниковая запись, и режиссер, ставящий трагедию об убиенном Моцарте, мог бы рискнуть показать убийцу пишущим, тщательно выводящим:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для́ меня
Так это ясно, как простая гамма.

Сальери упивается ходом собственной мысли; банальности кажутся ему чем-то значительным. И он судит мир снизу доверху. «Всех» судит. И понятно, что тут же сыплются эпиграммы на Моцарта: Моцарт — безумец. Моцарт — праздный гуляка. Безапелляционные эпиграммы, от которых один шаг остается до расправы с тем, кто убиен их словами. Эпиграммы исподтишка.

Печорин эпиграмматически расправляется с Грушницким, с Булгариным в дневнике, в подвале своем, и отсюда — особенная безжалостность его эпиграмм.

Но кто же такой сам Печорин?

Роман Лермонтова — тихий набат, недаром же поэт уподоблял художественное слово колоколу. Индивидуальный дневник надвигается на общество. Я уходит в дневник. Прячется в подвал. Я отрекается от жертвенной участи, не хочет быть жертвою:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем **не жертвуя** ни злобе, ни любви.

Бытовой, простейший вариант жертвы — уступка: поступиться чем-либо — в споре ли, в торге ли — уже жертва. Уже отступление от Себя, несущее радость Другому. И безжертвенность Печорина раскрыта чисто прозаически. На художественном языке повести: в подробностях, в мелочах. Печорин описывает одну из своих полукомических стычек с княжною Мери: «Вчера я ее встретил в магазине Челахова; она торговала чудесный персидский ковер... Я дал 40 рублей лишних и перекупил его; за это я был вознагражден взглядом, где блистало самое восхитительное бешенство». Девушка в беш-енстве, она вз-бес-илась, бес вселился в нее. А триумфальный въезд Печорина в Пятигорск на черном коне состоялся.

Торжествует Печорин.

Торжествует жанр дневника: дневник — подполье, которое всегда под рукою. Подвал в кармане. И будь пишущий мятежно возвышен мыслию, парящ, вообрази он себя в башне из слоновой кости, в светлице, устремленность дневника к изнанке окружающей жизни и к недрам собственного сознания останется неизменной. Звезды из колодца, конечно, видны лучше: но колодец все-таки есть колодец — перевернутая башня, изолирующая *Я* от *Других*. Но все же так ли непобедимы, неодолимы они—странный прапорщик и скрижали, даруемые им людям, индивидуальный дневник?

Печорин — не кукла ли? «Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками... чтоб докончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; об глазах я должен сказать еще несколько слов.

Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся!»

Печорин идет, а руки его неподвижны. Он смеется, а глаза не лучатся жизнью: будто вставные. Собраны вместе разрозненные части. Свинчены. Сшиты. «Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки...» Нет позвоночника, хребта. «В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность...» Печорин будто бы собран из чего-то. Из кусков. Лоскутов: на тело без хребта натянута нежная кожа. На лицо приклеена улыбка. В рот вставлены «зубы ослепительной белизны»; и все это наряжено в «ослепительное белье».

Ослепить ближнего или погрузить его в темноту — одно и то же. А ослеплять — призвание Печорина, и он ослепляет всех, от семнадцатилетней княжны до простака Максима Максимыча. Он — ночь. В него стреляют и никак не могут попасть. Убивают его, а он ходит да ходит промеж людей. И поверить в смерть Печорина невозможно. Он умер? А если он не умирал, а ослепил людей новой легендою о себе? Исчез. А исчезнув, он подарил людям жанр индивидуального дневника — бросил им гениально простую идею: обзаводиться портативными погребами, подвалами. Люди ухватились за брошенный им дар, а Печорин наблюдает за ними, сияя ослепительною улыбкой.

Очень серьезный офицер и писатель Лермонтов смотрит на происходящую драму, и что ему остается делать? Он не питает иллюзий: не перестанут же люди писать дневники — мыслить эгоцентрически! Но он все-таки стреляет в героя времени эпиграммой...

С точки зрения Лермонтова, малые жанры были чем-то незавершенным. Он форсировал их: руками Печорина расправился с Выжигиным, но и самого Печорина частично ввел в эпиграмму; жестокость Печорина обрамлена беспощадностью самого Лермонтова. Эпиграмма нагружена, напряжена, утилизована.

Вокруг Лермонтова бушевали литературные страсти, кипела полемика. Полемические эскапады обставлялись сказочной бутафорией, буффонадной демонологией: чорт, демон был желанным гостем полемических фельетонов. Менее всего он был однозначно мистичен. Приятельские, амикошонские диалоги с ним входили в нормативы полемической риторики. Фигура его была эмблематична: и зло, и скептицизм, и бесплодие.

В потоке звонкоголосых литературно-полемических дьяблерий мелькнул в «Северной Пчеле» (1836, № 26) и фельетон «План романа под названием: *Человек без имени и с притязаниями на имя*». Ф. Б., Фаддей Булгарин тараторил о том, как в беседе с демоном, с чортом он сочинял план романа о современном молодом человеке (изложение повествовательного замысла ab ovo, начиная с плана, было отголоском сентименталистской традиции: литератор таким образом лишал свои суждения прямолинейной серь-

езности, подсвечивал их иронией). Ф. Б. намекал на Пушкина: «Герой мой должен быть... *добрый малый,* bon enfant...» И разворачивалась импровизация, причудливый набросок: герой романа будет душевно холоден, а «для предохранения сердца его от частого биения от аневризма, демон советует мне поместить его чувствительность *в желудке.* Конечно, это лучше. Пустое сердце свободнее дышит».

«Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок...» — раздастся вскоре. Кто же был осмеиваемым Лермонтовым литературным кондитером? В кого он метит? И потом прозвучит: «...Я вовсе не гастроном; у меня прескверный желудок». Так — зло! — улыбнется Печорин в ответ на упрек в том, что он любит «музыку в гастрономическом отношении». Этот «желудочный» диалог выпадает из стиля романа; эпизод кажется вдвинутым в него, хотя сердце Печорина вообще как-то... гастрономично: «...Я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая... чувства... и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом...» Метафоры типа «сердечный глад», «духовная пища» вспыхивают в романе, и в них — та же полемическая едкость, что и в открывающей его программной эпиграмме, обращенной к сластенам-читателям и кондитерам-литераторам. Имманентно ли замкнут стиль романа? Или он открыт, ориентирован полемически?

«Одни скажут: он был добрый малый...» — записывает Печорин, начерно хороня себя в преддуэльную ночь. Он цитирует Пушкина. Непосредственно? Или же он цитирует чью-то цитату из Пушкина?

Имитируя муки творчества, Ф. Б. хохочет: «Но вот беда! Какие приключения выдумать моему герою? В наше время нет и не может быть никаких романтических приключений. Все мы разъезжаем с паспортами и с подорожной... Укрыться негде. Похищать любовниц не для чего. В наше время это вовсе не нужно... В окошко лазить, на свидание, как бывает в романах и в водевилях, также теперь не нужно. Одно средство запутать роман: послать героя моего лечиться на Кавказские воды...» Словом, все уже известно давно, и ничего, ничего не нужно! Но «добрый малый» Печорин будет вздыхать о том, что он — обыкновенный офицер, «да еще с подорожной по казенной надобности». Однако, лукаво сетуя на свою прозаичность, он будет и «похищать любовниц», и «в окошко лазить, на свидание», и «на кавказские воды» поедет. Он будет прозревать жизнь как раз там, где Ф. Б. видел только литературные штампы, и открывать общечеловеческие проблемы там, где Ф. Б. силился их закрыть.

Но Ф. Б. осмеивает не только отдельные фабульные ходы. В его фельетоне сказывается какой-то страх: социальная апатия малодушно опасается движения мысли; старательный ученик, прилежно вызубривший урок, боится, что откроются какие-то новые истины

и придется все учить заново. Страх порождает хитрость: консерватор ловчится опередить новатора; это — полемика с наивным упреждением еще не произнесенного слова. Он хочет уверить: он уже знает то, что ему скажут, и ничего полезного для себя он не ждет. Что бы там ни говорилось, а никаким соблазнам он, консерватор, никогда не поддастся. И всего больше достается от Ф. Б. грубо очерченному им социальному характеру, художественное изображение которого он предвидит.

«Тьфу ты, пропасть! — кривляется Ф. Б., изображая свое бессилие перед призраком героя времени.— Ничего не могу придумать. Лучше всего отдам его чорту». И литературно-полемический демон, чорт должен был поставить над героем «великолепный памятник» с надписью: «Под камнем сим лежит *бывший*... человек, *без имени,* похожий на многие тысячи людей. Он был на земле *что-то*, превратился в *ничто* и не оставил после себя *ничего*». Проблемы героя, по Булгарину, нет: все уже ясно, уроки выучены. Но минует два-три года, и выяснится, что учиться заново все-таки надо. В читательский обиход войдет странный прапорщик с Кавказа, портрет которого будет составлен из пороков всего поколения («похожий на многие тысячи людей»?). Надлежаще записанный в подорожной, он тем не менее и красавицу-горянку похитит, и в окна да из окон будет лазить. Он жив! И если у Ф. Б.— эпитафия, то у Лермонтова — изящная, развернуто аргументированная эпиграмма, оттеняющая ослепительный облик странного прапорщика.

Мимо Лермонтова прошла пора цветения малых жанров, когда было возможно вести их развитие совсем по иному пути. Например, активизируя их, изобразить едва ли не всю мировую историю: «маленькие трагедии» Пушкина — не отдельные художественно-психологические фрагменты, задумана была панорама истории цивилизации.

Евгений Онегин хранил в памяти «дней минувших анекдоты от Ромула до наших дней». А полный план начатой Пушкиным драматургической истории начинается как раз с указания на легенду: «Ромул и Рем». Далее, если расположить события так, как они развивались в действительности, шло бы: «Иисус». Потом — средневековье: «Скупой... Курбский». И — до «наших дней»: «Павел I». Два характера: Поэт и Педант. Моцарт, Альбер, Дон Гуан, Председатель на пире — Поэты; Сальери или Барон — Педанты (возможно, трагедии исполнялись бы всего лишь двумя основными актерами, они выходили бы на сцену, меняя грим и костюм). Где был бы Иисус? Не там ли, где Моцарт? А кто противостоял бы ему? Конечно, Иуда, присутствие которого ощущается даже в том, что успел создать Пушкин:

Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его...—

горячится юноша Альбер, осыпая проклятиями ростовщика. Назвать кого-нибудь Иудой было пределом эпиграмматической колкости, и из всех героев Пушкина, кажется, только Мазепа удостаивается такой эпиграммы.

Театрализация «дней минувших анекдотов» была бы невозможна без опоры на малые жанры. Эпиграмма, мадригал, эпитафия живут в сюжете «Каменного гостя». Смерть в этой трагедии показать в натуралистическом театре нельзя:

Когда за Эскурьялом мы сошлись,
Наткнулся мне на шпагу он и замер,
Как на булавке стрекоза...

Смерть в «Каменном госте» — эпиграммный образ, и «Каменный гость» — трагикомедия разбитых сердец: «Ты прямо в сердце ткнул — небось, не мимо...» — сердито бросает Лаура. И Дон Гуан в самом деле на каждом шагу протыкает сердца людей, оказавшихся у него на пути. Молнией мелькает сокрушающая сердца шпага. А в ответ сверкает кинжал: встретила бы Дона Анна убийцу своего мужа, уж она б «злодею кинжал вонзила в сердце».

Сердца пронзаются. Протыкаются. Сокрушаются.

«Сердце» — слово, не сходящее с уст Дон Гуана: «...В смущенном сердце я не обретаю тогда молений... Не мучьте сердце мне... Любовью нежной тронуть выше сердце...». Дон Гуан — олицетворенная метафора: сердце. Сердце это изгнано из столичного города. Но изгнанное сердце вернулось. Смущенное, измученное, оно... сокрушает другие сердца.

Иронизируя над альбомами, Пушкин писал:

Тут непременно вы найдете
Два сердца, факел и цветки;
Тут верно клятвы вы прочтете
В любви до гробовой доски...

«Два сердца» в альбоме — как бы наивно упрощенная программа романа «Евгений Онегин». Его идеографическое либретто: в конце концов, весь роман — книга о двух сердцах, и лелеемая массовой культурой эмблема лежит в основе его (клятвы в любви до гробовой доски тоже слышатся в нем).

Но сердце — графический знак жанра: изображено уменьшенное, условное и не патетическое, как в легенде, а мягко-иронически очерченное сердце — должен появиться и мадригал. И поведение героя «Каменного гостя» — сценическое осуществление метафор, присущих малым жанрам. Врагу — удар шпаги, кинжала. Женщине — почтительный жест: пасть к стопам в знак сдачи в плен. А мертвому? Дон Гуан пожелал реализовать, материализовать жанрообразующие метафоры: то, что люди говорят, они должны немедленно осуществить. И по отношению к эпитафии герой трагедии делает то же, что по отношению к мадригалу и к эпиграм-

ме. Эпитафия обращается к мертвому как к живому? Дон Гуан обращается к камню. К статуе. И та отвечает ему кукольным кивком головы. И приходит за ним. И погиб Дон Гуан: провалился.

Дон Гуан потерпел фиаско. Но то, что не удалось ему, удалось Печорину, все, что говорится в эпиграмме и в мадригале «просто так», он претворил в жизнь: применил к Бэле. Испытать на себе, сколь ужасным может быть мадригальное слово, когда оно реализовано, приходится и княжне Мери. Печорин по отношению к ней — то эпиграмма, то мадригал: он защищает ее, спасает ее от позора, он развлекает ее, занимает. И он, наконец, ее губит: поцелуй над бурлящей речкой — начало гибели Мери. А поцелуй этот — мадригальный жест: «В залог прощенья мирный поцелуй... Один, холодный, мирный...» срывает Дон Гуан с уст Анны. Опустошенной тенью какого-то реализуемого Печориным мадригала проходит по роману и Вера.

Малые жанры, которыми люди уязвляют, увлекают и утешают друг друга, попадают в поле зрения Печорина. Но это же только слова! И Печорин слова обращает в деяния; он — из тех, для кого сказать — значит сделать.

Обратить слова в дело — обратить камни в хлеб.

Печорину это под силу, и напрасно Ф. Б. веселится, считая очерченного им героя «нашего времени» мишурным муляжом: мишуры в нем достаточно, но и серьезность его грандиозна.

Глава пятая

КОРОЛЬ ИЗ ДИКАНЬКИ

Малые жанры у Гоголя ввергаются в риторический поток говорения, произнесения слов. Это — не ораторский стиль аргументов, а стиль, на вере основанный: слово принимается на веру, и оно на-вер-няка истинно.

И выкатывают из сарая бричку. И всезнающий голос торговыми выкриками, вкрадчивым шепотом у-вер-яет: «Долгом почитаю предуведомить читателей, что это была именно та самая бричка, в которой еще ездил Адам; и потому, если кто будет выдавать другую за адамовскую, то это сущая ложь, и бричка непременно поддельная. Совершенно неизвестно, каким образом спаслась она от потопа. Должно думать, что в Ноевом ковчеге был особенный для нее сарай» («Иван Федорович Шпонька...»). Тирада апокрифична; говорящий дополняет миф сочиненными на ходу подробностями, не обращая внимания на смысловые несообразности и стилевые повторы: «почита-ю... чита-телей».

Радостное красно-байство. Красно-речие. Риторика, торжество барокко: барокко — красноречивый, велеречивый стиль социального общения. Произнесение слова — акт ритуальный; говорение — что крещение или бракосочетание. Или снятие урожая, плодов: ба-

рокко не индустриально; оно основано на рукоделии (плетение кружев; резьба по камню, по кости, по дереву или по металлу; гравировка, чеканка). Но оно не знает страха перед индустриальным, твердо веря: и в отштампованной вещи можно пробудить душу, обнаружить лицо и заговорить с нею. Барокко с трудом мирится с существованием печатного слова; его сфера — рукописание: в руко-писи каждый знак, каждая буква обретает свой об-лик. Свое лицо (интимная семейная переписка на пишущих машинках психологически трудно осуществима даже сейчас; и для нас, к счастью, уже и вовсе непредставимо, чтобы, положим, мать или жена печатали свои письма сыну, жениху где-нибудь в типографии: Екатерина II поступила здраво, написав своим верноподданным собственноручное письмо, которое они и повесили на стену так, будто это — её портрет, отраженье ее лица!).

Человек верит, что все в мире обладает лицом. Рисунок: улыбающееся солнце — эмбрион стиля барокко. И если не *черты* лица, то функции лица оно стремится открыть повсеместно. Радуясь, когда досто-вер-ные знания подтверждают безотчетную веру. Но не отступая от веры, если она не под-твержде-на. Вера — что земля: крепка да тверда. А твердое не стремится суетливо искать подтвержде-ний: верь тому, что Адам ездил именно в этой бричке — и баста!

Слово у Гоголя не хочет знать подтверждений: разъезжал по Эдему Адам на тройке, и — все! Потом мир индустриализовали; рядом с первозданными вещами появились их отражения, зеркально точные, но перевернутые: подделки. Подделывают луну: «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается» («Записки сумасшедшего»). И бричку подделали. И в поддельной бричке — Павел Иванович Чичиков, поддельный человек, владелец поддельных ценностей, и все это вместе — просто черт знает, что такое... ничего понять невозможно.

Речь рассказчика у Гоголя оставляет впечатление: мы блуждаем по лабиринту в обществе веселого маньяка, выкрикивающего, бормочущего, лепечущего. Нам кажется, что выход — здесь, а он ведет в противоположную сторону. Он проходит мимо соблазнительно простых путей и спешит к окольным. Несет о-колес-ицу. Заходит в тупики, раздосадованно говоря, что «это сущая ложь». Он ничего не объясняет, но в конце концов оказывается, что чудак, знающий, на какой именно бричке вояжировал Адам, был прав. Фраза Гоголя лабиринтообразна: не знаешь, куда повернет узор многоцветного кружева. То рассказывающий вдруг все знает, то — ничего. Постоянные колебания между универсализмом и нигилизмом: все — ничего. Ничего? Нет же: все! Рассказчик всеведущ и немощен, всемогущ и несведущ.

Творчество Гоголя — великое представление, устроенное в литературе: вышел из-за кулис актер... Он играл трагические сцены. Комические. Он смеялся и плакал. Увлекал патетикой, блистал ка-

ламбурами. Потом стал сбиваться. Забывая роль, он заискивающе смотрел в зал. В сороковые годы ему же шикали, кто-то подсвистнул: грандиозный спектакль кончился как будто бы ничем. А обещано было: все!

Это — не просто пояснительная картинка, а претендующее на точность описание сложившейся в литературе ситуации: Гоголь был артистом, игравшим роль всезнающего монарха.

Правитель и Праведник. Могущество и Знание.

Ветхозаветные цари-мудрецы, мечта о праведнике на троне: о Марке Аврелии, что ли.

Но в реальной жизни — распад, взаимное непонимание Силы и Мудрости, Власти и Совести: так — у Пушкина, начиная с «Песни о вещем Олеге». Правитель все может. Мудрец все знает. Но правитель несведущ и разумом слеп: Олег умирает, посмеявшись прозрениям мудреца. А мудрец немощен: хил старый Пимен, убог совестливый юродивый Николка, а бессилие Звездочета в сказке — какое-то срамное, и «мудрец» рифмуется со «скопец».

А у Гоголя как?

Литературная позиция Гоголя реализовалась в счастливо найденной им для себя пародийной риторической маске: царь, цезарь, король — непобедимый владыка идеального царства. Не то чтобы не было в царстве несчастных, нищих, больных или воров и мошенников — их полно. Но владыка видит каждого плута и плутишку, воришку, ворюгу. Плутни их известны ему; он знает, что расплата за них настанет, и ни Антону Антоновичу, плуту, ни Акакию Акакиевичу, бедняку, не за что проклинать своего властелина. Все устроено справедливо. А наверху — молодой украинец, облекший себя в пурпурную мантию, в золотую корону.

Для Пушкина царь — некто, живущий *вне* его собственного сознания. Он может созерцать царя, одобрять, критиковать, шаржировать, увещевать. Но сам он по отношению к царю — зритель. Он — Поэт. Он — соответствующая новому времени модификация мудреца, избранника, считающего своим долгом быть живым мостом между царем и народом; Пушкин верил, что поэт имеет право на признание, на место мудреца.

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.

Говорить — долг поэта; и если уж указано ему «глаголом жечь сердца людей», то, очевидно, всех, вплоть до восседающего на престоле. Как гражданин и как человек Пушкин не мог молчать, потупивши очи,— быть и немым, и слепым. Но мудрец протягивал скрижали, а их отталкивали: только умные нуждаются в общении

с мудрецами, которых к тому же и узнать-то бывает весьма затруднительно; не всегда же расхаживать им с белыми бородами и в рубище! Мудрецы — тоже люди: попадаются с бакенбардами и во фраках.

Пушкин ушел в историографию. Но и места русского Тацита Пушкину не отвели. Ниже́ Карамзина, труд которого существенно пополнил об-лик «александровской эпохи». А поэт не исключал его для себя, но... Империя уже каменела: ее история была написана, ее законы составлены, слепые глаза ее памятников смотрели куда-то вперед. А того, что она одноока, империя, конечно, не знала.

А Пушкиным двигало не столько сознание долга, сколько, быть может, неприятие им какой бы то ни было кривизны, одноокости: политика и поэзия — два ока на лице государства. Пушкин был Поэтом, и оттого-то политика неизменно влекла его.

Он был мудрецом, и поэтому он искал диалога с Правителем. Но он остался неузнанным мудрецом: формировать об-лик России предпочли поручить... Нестору Кукольнику.

А Гоголь видел царя *в себе*.

Все, что создано Гоголем, написано как бы рукою идеального совестливого короля: в этом — социальный смысл дифонии, двуголосия Гоголя. Он штудирует историю; он кается в том, что не знает своего королевства. Что ж, он — король-мудрец, а мудрецы вечно сетуют на то, что они ничего не знают. Но и всеведущ король: воочию видит бричку Адама. И повествует о виденном.

Играть в царя, создавая образ праведного правителя, мудрого и человечного, всевидящего и милостивого, не страшащегося участи жертвы, не боящегося ни заклания, ни даже насмешек, было традицией. Монарха пародировали дети, школяры, бродячие артисты — массовый человек, народ. Рядились в рогожную рвань, венчали себя картонной короной. Изрекали слова, которые нельзя было контролировать, логически объяснить: слово короля-праведника подобает принимать на веру.

Эта пародия была, условно говоря, историко-философской; играли идеал: библейских царей играли или же сказочных. Традиция должна была создать своего завершителя. Где, когда и как было ей завершиться? В монархической России, конечно. На стыке обюрократившегося царизма и о-краинной, у-краинской вольницы, монархии и анархии. А во времени — на стыке овеянной легендами старины с меркантильным миром мануфактур, типографий: живые руки уже набирали свинцовые линии слов; но набирали все же с руко-писи, а не с машино-писи. Сюда-то, в погромыхивающий машинерией мир, нагрянул царь-праведник; и первыми читателями его ману-скриптов, его мани-фестов оказались... рабочие типографий: читали и хохотали.

А кому суждено было оказаться на острие вековечной традиции? По логике вещей — выходцу из низов. Но к началу XIX века

средневековое миросозерцание, рассматривавшее мир как вертикаль, сменилось иным. Мир осознавали как движение вперед: передовой — хороший, а плохой — отсталый. Бурно активизировались и категории центра и подчиненной ему периферии; и сочетание подобных понятий и сейчас определяет наше сознание («отсталая провинция»). Фигура Михайлы Ломоносова стояла перед глазами: он был выходец из низов и при-шелец с окраины. С севера империи. И его называли Петром I русской литературы — царем, королем.

В короли по инерции ждали человека из низов, «мужика». Поиски подобной фигуры — занятная страница истории литературы, и чего сто́ит, например, одно лишь обнаружение и появление поэта-крестьянина Ф. Слепушкина, увенчанного академией и давшего Пушкину повод для лишнего каламбура. Но ждали и пришельца с периферии. Украина щедро бросала России и государственных деятелей, и писателей, только выбирай. И выбрали. История на него перстом указала: «Вот он!» Король из Диканьки. Из Нежина. Откуда-то из Ересек, из Решетиловки.

Пришел он, и сначала он никому не говорил о том, что он — король. Пребывал в кронпринцах: повествовал о сказочном крае, из которого он про-исходит; и всему, что он утверждал, можно было верить лишь на слово. И принц говорил, говорил, говорил. Всех переговорил! И настала пора облачаться в мантию короля: «Мантия совершенно готова и сшита».

Каким же королем быть? Какую державу осчастливить?

Много писали об Испании: по Испании, то и дело натыкая врагов на шпагу, бродил пушкинский Дон Гуан. Никому неведомый Лермонтов написал драму «Испанцы», и в Испании хотел он поселить своего Демона. А вездесущий Булгарин и на самом деле бывал в таинственной Испании, и все знали о его приключениях за Пиренеями. И было сказано миру: «Сегодняшний день — есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король — я...» И тогда уже не страшен Петербург и доподлинный император. Он — ровня новонайденному королю, а по совести сказать, он поплоше: обыкновенен в своей однокости. И испанский король разглядывает его, скрываясь в толпе: «Ходил инкогнито по Невскому проспекту. Проезжал государь император. Весь город снял шапки, и я также; однако же я не подал никакого вида, что я испанский король».

Шапку король снимает; но несомненно его превосходство над государем императором; он знает: под мантией должен быть надет не мундир, а рубище мудреца. «Позорны ризы», на которые народ взирает благоговейнее, чем на мантию.

Лермонтов стоял за плечами пишущего дневник Печорина.

Гоголь стоит за плечами чиновника Поприщина, тоже пишущего свои записки-дневник. Встреча двух властелинов, испанского и российского, забавляла его потому, что оба они — не настоящие короли, цари: один вообразил себя царем сам, второго вообразили

царем другие. Но оба они — короли фальсифицированные; и то, что они короли,— «сущая ложь». Они — куклы, ряженые. А настоящий король — он, Гоголь.

Идиллия у Гоголя — всепроникающий жанр.

Идиллия радуется прочным, нерасторжимым контактам между людьми: Я верит в священность Другого «Если бы мы подходили ко всякому человеку, как к святыне, то и собственное выраженье лица нашего становилось бы лучше...» — писал Гоголь А. Вьельгорской (октября 29 1848). Так подходят к человеку в державе короля-праведника. А у соседей? Там бывает по-разному...

Простой человек предстает пред лице царя — такая ситуация у Гоголя постоянна: Акакий Акакиевич перед значительным лицом — ее частный случай. Но плохо стало сейчас, а раньше-то лучше было.

И кузнец Вакула верхом на черте отправляется в Петербург. Приехали. Предстал Вакула ко двору. Увидел царицу «и вдруг повалился на землю». Откуда... земля? Говорилось же, что кузнец шел по дворцу, «опасаясь на каждом шагу поскользнуться на паркете»! Но таков уж взгляд Гоголя: во всем прозревать землю. И появляются у кузнеца по царскому слову «башмаки самые дорогие, с золотом!» И тут же царица роняет писателю Денису Фонвизину: «Вот вам... предмет, достойный остроумного пера вашего!» Идеально нормальное государство (или нормально идеальное?)! Тут и паркет, тут и земля; поэт — около монарха. И все счастливы. Даже Потемкин, хотя у него «один глаз немного крив».

Что ж, хорошее государство! Здесь Гоголь — как дома. А там, в реальности николаевской империи, что делается? «Я нахожусь точно в положении иностранца, приехавшего осматривать новую, никогда дотоле невиданную землю: его всё дивит, всё изумляет и на каждом шагу попадается какая-нибудь неожиданность»,— пишет Гоголь, оказавшись в Петербурге (М. П. Погодину, начало октября 1848). И странно ему: разъединены все, разорваны связи. И влачатся к подножию престола маленькие люди: хотят, чтобы царь знал о них. И бедняга Бобчинский, припадая к стопам страшного ревизора — полубога, которому принесена жертва, сорок (!) рублей,— умоляет сказать «всем там вельможам разным... Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович...» А Манилову, грезящему «о благополучии дружеской жизни», видится, что он нежно подружился с Чичиковым и «что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами...» И не будем торопиться с обвинениями Манилова в «пустой мечтательности», в «маниловщине»; что делать, если Манилов представляет себе царя идеальным, то есть нормальным, двуоким? Герой Гоголя адресуется к королю-праведнику, но считающийся реальным монарх, однажды и навсегда повернувшийся к нему в профиль, боком, по деликатному выражению Гоголя, «не-

много крив»: он имеет в своем распоряжении не милости, а только должностные поощрения — ордена да чины. Он — профильный государь, и действовать он вынужден соответственно: за любовь — орден, за дружбу — чин. А за веру? Квартиру с казенными дровами и выездом?

Идиллическое государство, в котором правит Гоголь, могущественно. Реальное государство обречено на односторонность, оно сиротливо: правитель лишен поэта, которому он мог бы сказать, что дружба двух подданных — предмет, достойный пера его. При нем мельтешат лишь Слепушкин да Кукольник — патетические фигуры с эпиграмматическими фамилиями (как только ни каламбурит история!).

И фантастично не гоголевское государство, а реальное.

Государство короля-праведника — вне пространственных границ: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света». Но королю-праведнику подобная панорама была открыта всегда. Он смотрит в оба, и поэтому мир его кажется однооким людям чудесным. Как почувствовал бы себя любой из нас, повествуя слепорожденным или дальтоникам о цветах на лугу? Или глухим, описывая на бумаге звуки? Пришлось бы гиперболизировать все, расхваливать, божиться и кричать: бывает небывалое. А дальтоникам или глухим все же казалось бы: вряд ли бывает! Они зло упрекали бы нас в натяжках и домыслах: они видят как-то по-своему, улавливая недоступное нам. Но цветной, полный звуков мир представлялся бы им декоративным и нецелесообразным. Поэтому и возникает у нас ощущение, что жанры у Гоголя бытуют в каком-то допотопном, необработанном виде: Лермонтов делает их окончательными, Гоголь — изначальными. А малые жанры у Гоголя — словесная плазма какая-то.

С чего начинается эпиграмма? Кто был первой ее мишенью? Конечно же, тот, кто должен быть и последнею: олицетворение зла, сатана-искуситель, подло, ретроградно и провинциально помешавший Адаму разъезжать по Эдему на бричке. Рази его! И — разят: «Я разметаю чертовское гнездо... Я сожгу старого колдуна, так что и воронам нечего будет расклевать!» — громыхает в «Страшной мести» Данило (а имя Даниил означает «божий судия»). Гнездо — разметать: убить зародыш, семя; сделать то же, что сделал... Печорин с Выжигиным; но вся разница в том, что Данило не стал бы шаг за шагом описывать своего недруга, разбирать его поступки и обосновывать в дневнике вынесенный ему приговор. У Лермонтова — вершина жанра; у Гоголя — истоки. Там — приговор. Здесь — варварский с точки зрения просвещенного суда аргумент: сердце указало и объект эпиграммы, и эпиграмматическое оружие — испепеляющее слово заклятия, праэпиграммы.

А мадригал? «Наехало много людей к есаулу в гости... Дивилися гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкий бархат,

бровям, нарядной сукне и исподнице из голубого полутабенеку, сапогам с серебряными подковами...» Хор дивится всему подряд, не заботясь об аргументах: лицо — белое, брови — черные. Пани оглядывают с головы до пят. Восхищаются: верят, что хороша. И веру не пытаются подтвердить аргументами.

Первозданны и эпитафии: «Славный был человек Хома!.. Знатный был человек!» Чем славен и знатен бурсак Хома, непонятно; но сказано слово — и баста. Да и невозможно требовать аргументации от звонаря в тот отрадный для него момент, «когда хромой шинкарь поставил перед ним третью кружку».

Статьи Гоголя о литературе — идеальный комментарий к его поэтическому исповеданию веры. «В то время, как Жуковский стоял еще на первой поре своего литературного развития, отрешая нашу поэзию от земли и существенности и унося ее в область бестелесных видений, другой поэт, Батюшков, как бы нарочно ему в отпор, стал прикреплять ее к земле и телу, выказывая всю очаровательную прелесть осязаемой существенности» («В чем же наконец существо русской поэзии...»). Поэзия — плод содружества двух поэтов: поэт духа — одно око, а поэт земли, тела — другое. Идеальный художник призван следовать обоим, славя и дух человека, и телесность его.

Но барокко имеет дело со своеобразными напоминаниями о теле — с убранством его. И убранство тела становится вещью, наделенной своею судьбой. Сюжетообразующим становится мотив исчезнувшего одеяния: пропадает заложенная в шинке красная свитка, а в петербургских повестях, зеркально дублирующих ранние украинские этюды, у чиновника крадут шинель, которую затем тащит с генерала он сам. Черти воруют у казака шапку, а их собрат помогает кузнецу раздобыть черевички. Восхищение Гоголя нарядами его героев похоже на восхищение кукольного мастера своим руко-делием или гримера масками, которые он создает (между лицом и маской есть переходные звенья: косметика, грим).

У Лермонтова маски обманывают: «Маскарад» исключительно удался поэту оттого, что драма охватила барокко в существеннейших чертах его эстетики и, так сказать, вывела эту эстетику на чистую воду: барокко замкнуто в аристократическом свете, оно выродилось, и люди доигрались, домаскировались до непоправимого; декоративное — синоним лгущего.

У Гоголя маски мистифицируют, а мистификация — не обман: она бескорыстна; цель ее — создать новые формы общения или обновить старые. И лицо изображенного Гоголем человека, даже будучи похожим на маску, неустанно работает: глаза, уши, нос, рот — семь разнородных отверстий, соединяющих человека с миром. Очи глядят. Рот ест, дышит и говорит. Нос? Хлестакова принимают за... нос государства. Он — одна из приснившихся городничему крыс, которые «пришли, понюхали и пошли прочь». Веро-

ятная цель его — «узнать, нет ли где измены» (измену вынюхивают: собачья голова была эмблемой еще головорезов-опричников). Но Хлестаков — не око, не нос и не уши, способные под-слушать тайное или внимательно вы-слушать жалобы обираемых купцов и вопли унтер-офицерской жены. Он — рот. Уста: говорить и есть, есть и говорить — все, что умеет этот лжеревизор. Негатив короля-мудреца. Пародия на него, и пародия точная: Хлестаков двуок, и второе око его — слуга, Осип. Хлестаков — рот, выступающий в роли всего лица человека. А за плечами Хлестакова — крысы, мышки — стоит по-настоящему сильный и праведный лев: подлинный ревизор, отверстая пасть которого в финале пьесы должна поглотить онемевшее зло.

«Майская ночь» построена на каламбуре: «голова». «Ревизор» — на образе уст, рта. Ни одна часть лица не может быть праздной; если все сказано и все съедено, изо рта начинает выходить задумчивый дым: люлька, трубка, как бы продолжающая язык. Нос тоже не знает отдыха: есть же целая отрасль прикладного искусства, типичная для барокко: табакерки. В табакерке табак — для лица. А на табакерке — портрет: лицо, которое может быть и стертым от частых прикосновений к нему пальцев, руки. И слаженная работа всех частей лица человека настолько важна для Гоголя, что и о любимом поэте, о Батюшкове, он напишет: поэзия его «овеяна ароматическими звуками полудня». Гениальные стихи воспринимаются и обонянием, и слухом, и глазами, очами. Гомера в переводе Жуковского «большая часть читающей публики... не разнюхает...» (П. А. Плетневу, 20 ноябрь <1848>). «...Всякий сколь-нибудь талантливый человек имеет свое, собственно ему принадлежащее, чутье, вследствие которого он видит целую сторону, другим не примеченную» (А. М. Вьельгорской, октября 29 <1848>).

И малые жанры вырываются на вожделенный простор. Эпиграмма, мадригал, эпитафия принципиально не аргументируются: зачем же аргументировать оче-вид-ное? Эпитафия в «Мертвых душах» разливается по всему повествованию. Списки умерших, деловые документы эпитафичны: каноническая эпитафия персональна, она начинается с начертания имени усопшего. Имена попадают в ревизскую сказку. И слово «сказка» каламбурно обыгрывается: им обозначается и деловая бумага, и фантастический жанр. Что достовернее? В мире Гоголя правдивее в конце концов о-каз-ывается с-каз-ка. И снисходя к потребности своих подданных все поверять фактами, он заставляет их восклицать: «Вот говорят: лгут сказки! кой чорт лгут!» Сочиненные людьми сказки не лгут, а ревизские сказки иной раз и присочиняют: отпетые попадают на их гербовые страницы, и целые некрополи оживают. И король-мудрец знает: правда есть и там, и там; и он будет снова и снова внушать своим подданным веру в диковины. Верь эпиграмме на колдуна, подсказанной сердцем! Верь эпитафии, утверждающей, что покойный бурсак был знатным человеком! И мадригалу верь! А выра-

зишь недо-верие, начнешь про-верять веру — быть тебе Иваном Ивановичем Перерепенко, тем, что поссорился с Довгочхуном.

Соединение в «Миргороде» «Старосветских помещиков», «Тараса Бульбы», «Вия» и «Повести о том, как поссорился...» объясняется не столько общей темой — темой земли, плода, хлеба,— сколько специфическим для Гоголя явлением, которое трудно не назвать... жанровой ярмаркой.

Ярмарка — мотив, с которого начинается Гоголь и который проходит через все его творчество: ярмарочна и распродажа картин в «Портрете», ярмарочна «Женитьба». В «Мертвых душах» броско ярмарочна фигура Ноздрева: Ноздрев — вариант плута-цыгана, а Собакевич — медведь. Ноздрев и Собакевич — цыган да медведь. Куча старья у Плюшкина — в родстве с ярмарочной кучей сваленных как попало товаров. «Что именно находилось в куче, решить было трудно... заметнее прочего высовывался оттуда отломанный кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога». Старая подошва приплелась к Плюшкину из «Вия»: вкусивший третью кружку звонарь, «заметивши, что язык его не мог произнести ни одного слова ...встал из-за стола и, пошатываясь на обе стороны, пошел спрятаться в самое отдаленное место в бурьяне. Причем не позабыл, по прежней привычке своей, утащить старую подошву от сапога, валявшуюся на лавке». Звонарь тащит подошву от сапога; помещик тоже. И оба они переступают невидимую ими границу, которую отчетливо видит Гоголь: от эпиграммы делают шаг к эпитафии.

Антитеза ярмарки у Гоголя — кладбище. Ярмарка — родина эпиграммы. Кладбище — эпитафии. Ярмарка — смех. Кладбище — слезы. Ярмарка солнечна, кладбище озарено луною. Ярмарка — цветение и плоды. Кладбище — гниение: «Мы сейчас будем плыть мимо крестов — это кладбище! тут гниют...» Ярмарка — изобилие. Кладбище — запустение: «На берегу виднелось кладбище: ветхие кресты толпились в кучку. Ни калина не растет меж ними, ни трава не зеленеет...» («Страшная месть»). Ярмарка — все. Кладбище — ничто. Но общее, объединяющее — «куча», «кучка». И бурсак-звонарь, вставши из-за пиршественного стола, уходит спрятаться «в самое отдаленное место в бурьяне». А спрятаться — хорониться (в украинском языке и «хоронить» и «прятать» передаются глаголом «ховати»). И уж не на кладбище ли какое заживо поплелся звонарь? Он же мертвецки пьян! А плюшкинская куча? Ярмарка она? Или кладбище?

Гоголевский мудрый король — не весельчак, рисующий таких же, как он, карнавальных весельчаков-удальцов; и преобразование его героев из «отрицательных» в «положительные», наблюдаемое сейчас в отдельных литературоведческих выступлениях,— одноокость, школьническая догматизация учения о природе карнавального мироощущения. А Гоголь — сын своего времени: тема кладбища грустно варьировалась в поэзии начала века; создалась ее

классика, начиная с «Сельского кладбища» Жуковского. Мотивы слез, луны, опустошения возникали, перепевались, осмеивались и... возникали снова. И Плюшкин у Гоголя — на кладбище. Он — противопоказанный ярмарочному репертуару басенный Паук. И все вокруг него гниет, покрывается пылью, скрывая и тело, и лицо паука; лицо прежде всего определяет пол человека, а тут даже ушлый Чичиков не может понять, кто перед ним: мужчина или же баба? Скупость оскопляет. Лишает пола. Плюшкин стал бабой: паук, созерцающий задохнувшуюся в графинчике муху. Превращать его в размашистого даже в скупости своей карнавального богатыря незачем: гоголевский король-праведник строг; ярмарка и кладбище в его мире разделены.

И король-праведник смеется сквозь слезы.

В исследовании Андрея Белого «Мастерство Гоголя» подмечено: преобладающий характер у Гоголя имеет мотив пустоты, прием фикции. Круг. Колесо. Дыра, прореха. Буква О. Ноль, нуль: О. Бублик. А вместо определения предмета — куча слов, отсылающих к... пустоте же: ни то ни се. Но не сказано было важнейшего: пустота у Гоголя — порождающая пустота. Из ничего возникает все. Из пустоты отверстого рта — эмбрион жизни, ее начало: звук, слово. Единица, рождающаяся из нуля, копейка — простейший случай подобного дива: 1 вписано в круг, в нуль (капитан Копейкин в «Мертвых душах») И слово — как монета: некая ценность исходит из пустоты, из полости рта.

Эпиграммы у Гоголя изустны: срываются с уст. Криком (а криком заявляет о себе, приходя в мир, новорожденный человек, — новая судьба, новая идея, новая единица). И слышится «треск отборных слов»; дородная щеголиха в «Сорочинской ярмарке» сыплет площадные эпиграммы «на голову разгульного парубка». «Чтоб ты подавился, негодный бурлак! Чтоб твоего отца горшком в голову стукнуло! Чтоб он подскользнулся на льду, антихрист проклятый! Чтоб ему на том свете чорт бороду обжег!» Лед и пламень обрушиваются на «антихриста»; проклятия обращены к мировому злу. Эпиграмма у себя на родине. Дома. Там, где «встревоженная окрестность полна гула, и х а о с чудных, неясных з в у к о в вихрем носится перед вами». Хаос? А ближайший эпитет к «хаосу» — «первозданный». И ярмарка — первозданный хаос, рождающий слово. Оно будет распространяться в целые сюжеты или, напротив, члениться, дробиться. В «Повести о том, как поссорился...» эпиграмма — еще только росток, стебелек: прозвище, кличка, элемент, который выступит в функции целого жанра. В «Тарасе Бульбе» эпиграмма предстанет и такою же, фрагментарной, и развитой более полно.

«А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! Что это на вас за поповские подрясники?» Тарас встречает сыновей эпиграммой на смешную одежду.

Сперва эпиграмма — в семье. Потом — на площади; гомонит Сечь, выбирая себе атамана: атаман — батько, отец; и дети... рождают отца своего. Приверженцы одного кандидата осыпают шуточками приверженцев другого.

Далее — эпиграмма боевая, ратная: «Тарас Бульба» — эпос, универсализовавший малые жанры, на них основанный. Рот, изрыгающий смешное,— без него гоголевский эпос не представим. И перед боем выезжают на словесное ристалище два казака, «оба зубастые на слово», а с ними — третий, он тоже был «крепок на едкое слово». Дуэт, трио. Под стенами крепости — представление. И засмеялись казаки: «Ну, уж Попович! Уж коли кому закрутит слово, так только ну... Да уж и не сказали козаки, что такое „ну"». Существенно и до-слово, пра-слово: звук, междометие, слог. На письме — буква. Конфигурация ее всегда красноречива, а начертание ее может оказаться увлекательнейшим занятием: слово для писателя — живой организм, обладающий своею судьбой. Оно появляется из ничего, из пустоты — изо рта, из чернильницы, обретает плоть, наряжается.

Мудрец и Воин написали «Тараса Бульбу» совместно, хотя и споря. Едкие слова, от которых должны были бы расточиться враги и остановиться перед роковым шагом преступники,— это написано Мудрецом. Битвы, пытки, сожжения заживо — Воином. Идет спор. Но ни слово, ни оружие не могут решить ничего окончательно. Андрий — вопрос, заданный Воином Мудрецу; он аналогичен вопросу, который Иван Карамазов у Достоевского задает брату Алеше: как поступить с помещиком, затравившим псами ребенка? Расстрелять? И тот: «Расстрелять!»

Тарас расстреливает Андрия: Андрий — змея, когда он ползет во вражескую крепость к пленившей его панночке по извилистому подземному ходу, открывается его змеиная природа. Он — Иуда; он продал веру, отчизну. А что делать с Иудой? И Праведник в безмолвии отступает: «Тарас выстрелил». Воин сказал свое слово. Но вдруг звучит голос Мудреца, Праведника: «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова». Образ хлеба завершает круг своего развития: Андрий нес в крепость хлеб. Хлеб спасал; хлеб, оборотясь в яд, убивал; а теперь хлеб снова становится колосом и, упав на траву, зерном.

Но Мудрец знает не ведомое Воину: Андрий — не только предатель; он — жертва, и даже предательство его не уничтожает в нем святого начала. Оружие бессильно.

Но бессильно и слово. У ляхов оно и вовсе немощно; отсюда — четвертование Остапа, сожжение Тараса: не могли расчленить идею, испепелить ее словом — кликнули палачей. Тарас, охваченный огнем, вещает пламенное слово свое. Слово — феникс: оно рождается из огня и в огне продолжает жить. Но и оно не всесильно! И умирает Тарас.

У Пушкина малые жанры корректируют эпос, напоминают эпосу о его неполноте, дополняют его: гармония великого и малого дана не как однажды достигнутое кем-то *вне нас*, а как вечно достигаемое *нами*. Пушкин — Поэт; и внутренняя диалогичность у него, как бы сложна она ни была,— в пределах найденного им для себя социального амплуа: князь (вещий Олег) и мудрец (вдохновенный кудесник) неслиянны; Пушкину, конечно, ближе кудесник.

В рассказчике Гоголя они слились: представим себе, что о событиях времен хозарских набегов рассказывали бы они оба. Или: о детях своих рассказывали бы одновременно мать (сердце, совесть семьи) и отец (глава, разум). Дети их — вся Велико- и Мало-россия в настоящем и прошлом. Плохие это дети или хорошие? Сын может воровать на базаре (Хома Брут), шнырять по столичным проспектам за потерянным носом (Ковалев) или же передразнивать мать и отца, корча из себя праведного устроителя некоего града (Хлестаков). Но он — сын, как его ни осуждай, ни кори. Единородный сын, равно нуждающийся в суровой насмешке отца, и в лирическом материнском успокоении, хотя в вопросах его воспитания отец и мать могут и совпадать, и расходиться (пререкания мужа с женою у Гоголя постоянны, и они, несмотря на взаимную саркастичность сторон, вполне нормальны и жизненны; но полное согласие создает ощущение какой-то неподвижности семьи Маниловых).

Двуголосие Гоголя — явление конкретно-историческое, порожденное общественной ситуацией, сложившейся в Российской империи. Оно возникает как закономерная форма протеста против разобщенности, взаимного отчуждения разума и совести, силы и мудрости: Король и Праведник вершат свой суд над семьею-миром, и голоса их то сливаются, то разделяются.

Воинственные казаки в «Тарасе...» — любимцы Короля. А любимцы Праведника?

В бушующем мире есть два персонажа, поставленные в стороне от событий, странная пара, чета тихонь: украинка, мать красавцев-сынов, и «жид» Янкель. Обоим вдосталь достается эпиграмматической брани, и оба принимают ее как некое стихийное бедствие: привыкли, замечать перестали.

Эпиграмма бывает и межнациональной; один народ может подсмеиваться над другим без тени шовинизма, высокомерия; стереотипы, персонажи-клички мельтешат в народном сознании никому не обидными кукольными фигурками: легкомысленный француз, педант-немец, увалень русский. Янкель, проныра-еврей,— эпиграмматическая фигурка. Янкель в «Тарасе...» — сплошная гримаса, вечно движущееся лицо, на котором, как в зеркале, отражается ход событий. Он — мим. Мим добра. Он сам в эпиграмме, поэтому простейшие эпиграмматические метафоры — вне его понимания. Комический вестник трагических новостей, Янкель сообщает Тарасу об измене сына. «...Он, по-твоему, продал отчизну и ве-

ру?» — рычит эпический лев, Тарас. И мышь Янкель лепечет в ответ: «Я же не говорю этого, чтобы он продавал что: я сказал только, что он перешел к ним». Янкель — кроткая мышь, не ведающая тревог и ратных радостей льва, но знающая что-то, чего и лев знать не может. И лев пользуется великодушной помощью мыши: забирается в нору, в склеп, сложенный из поставленных на телегу кирпичей; и во время путешествия к месту казни Остапа Тарас — лев, ставший мышью.

Эпиграммы — вне разумения Янкеля, зато мадригал для него существует: добряк пытается описать красавицу-полячку. «Здесь жид постарался, как только мог, выразить в лице своем красоту, расставив руки, прищурив глаз и покрививши на бок рот, как будто чего-нибудь отведавши». Бедный негоциант оказывается талантливым эстетиком барокко: красота — что-то странное; она ослепляет («прищурив глаза»), она сладостна («как будто чего-нибудь отведавши»).

Два кротких человека окаймляют жизнь Тараса и его сыновей: забитая женщина, мать, родившая их; и задерганный торговец-еврей, оповещающий об их смерти. Они стоят у рампы. А разыгрывается представление с участием казаков, рыцарей, с вече, с войнами, осадами, пожарами, казнями. И с вознесением на небеса воинов, умерших праведной смертью: эпитафия разрастается в апокрифическое сказание о казаке, воссевшем одесную Христа.

Постановку осуществили два режиссера: Воин и Праведник. Они спорят, но оба они верят в идиллию, которая наступит когда-то...

Но и сейчас идиллия возможна — на о-краине империи.

Там — дом, домик.

А дом — лик, лицо: окно — око; дверь — рот, уста. Уста должны говорить. Поэтому в доме — поющие двери: «Как только наставало утро, пение дверей раздавалось по всему дому... Замечательно то, что каждая дверь имела свой особенный голос...» Двери поют — уста не безмолвствуют.

У Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны вообще забот полон рот; вкушают два рта: муж и жена. Едят дворовые девки, «которые, забираясь в кладовую, так ужасно там объедались, что целый день стонали и жаловались на животы свои»,— скрытый каламбур: девки с разросшимися животами, стоны. И представляется какой-то роддом XIX столетия; но так или иначе, а рты девок — в неустанных трудах: едят, а после — стонут. Едят гости, а потом принимаются говорить «о предстоящей войне». И тогда обнаруживается, что в доме как раз и живет идиллическая пара: Воин и Праведник. Только никто не знает об этом. Их не узнают. Наверное, потому, что узнать их мешают отштамповавшиеся в сознании представления: воин восседает на троне в сверкающих доспехах, а где-то подле — брадатый мудрец в оперном рубище. А они — старичок да старушка. И старичок говорит: «Я сам ду-

маю пойти на войну; почему ж я не могу идти на войну?.. Я возьму саблю или козацкую пику». Он — воин, которому грезятся битвы, пожары: мир «Тараса Бульбы». А старушка — свое: «Бог знает, что вы говорите! я и слушать вас не хочу! Грех это говорить, и бог наказывает за такие речи». Диалоги Афанасия Ивановича с супругой — диалоги сотворцов устроенного ими мира. Идиллического. И малые жанры в подобной идиллии тихо замирают: о любви уже все сказано прежде; эпиграммы отшумели; а час, когда понадобится произнести эпитафию, представляется далеким-далеким. Но он все же приходит.

И король-мудрец, похоронив чету своих подданных и оплакав ее, вновь обращается к миру, в котором нельзя обойтись без брани, восторгов и скорби.

В «Повести о том, как поссорился...» малые жанры будто бы опьянели.

Мадригал? Повесть наполнена мадригалами. Но странными! «Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя». Откушенное ухо — что исчезнувший нос: деталь эпиграмматическая. Даму восхваляют за эпиграмматический поступок. И мадригал, цепляясь по дороге за эпиграмму, с грохотом низвергается вниз, вульгаризируется. Почему?

Во-первых, для Гоголя с-нижение не было равнозначно у-нижению. С-низить — приблизить к земле. К истоку: снижение — упрочнение. Снижение придает образу жизнеспособность. Отсюда-то и: «Гапка, девка здоровая, ходит в *запаске,* с свежими икрами и щеками».

Во-вторых же, стили и идеи сами убивают себя: становятся догмами или преувеличенно рафинируются. Догматизм и жеманство — горькие плоды, взращиваемые потомками в садах, возделанных предками. Догматизм и жеманство угрожали и барокко: живая поэзия человеческого лица начинала коснеть в научных штудиях по «физиогномике». Напомним еще раз: мы имеем дело с поэтикою лица как модели мира. И поэтика эта была значима и ценна как художественное явление — живое, творящее образы, ложащееся в основу множества уже не ощущаемых нами метафор. Но сколько же появлялось тогда различных трактатов по физиономистике, пособий по чтению на лицах! Они стремились придать поэтическому характер научной доктрины. Физиогномика и френология оказывались рационализированными сателлитами барокко. Барокко догматически под-тверждали, а основа барокко — свободная вера. А вера всегда чувствует комичность попыток до-казать ее; Миргород стал ареной борьбы за барокко первозданно причудливое, грубое, не оскверняемое ни жеманством, ни доктринерством.

Малые жанры в «Повести...» первозданно свободны. Эпитафия? Увековечивание? Что ж, увековечивать — так уж все. И Иван Иванович разрезает дыню. Собирает семена. «...И сам, собственною рукою, сделает надпись над бумажкою с семенами: Сия дыня

съедена такого-то числа». И это — не чудачество, а последовательность: «Под камнем сим ... сия дыня...» Семя сохраняют. Хоронят, производя над ним ритуальные действия.

Малые жанры в «Повести...» на перепутье. Как быть с ними? Куда они развиваются? И какова судьба изустного, первозданного слова в мире, где слово преображено начертанием на бумаге?

Изустное и написанное слово для Гоголя — разные миры: Воину, законодателю более к лицу отвердевшее слово письма, Праведнику — слово предания (слиться оба мира могут только в полном безмолвии, но оно невозможно). Письменная речь все время оглядывается на устную, первоприродную: буквы, выводимые на бумаге,— семена, бросаемые в грядку; напоминают они и о лице, и лица людей бывают похожи на буквы.

В «Повести...» пишут много и безоглядочно. Мелькают «запачканные р у к и чернильных дельцов». Отыскивают «человечка средних лет, черномазого, с пятнами по в с е м у л и ц у... совершенную приказную чернильницу! С а п о г и он смазывал дегтем, носил по три пера з а у х о м и привязанный к пуговице на шнурочке стеклянный пузырек вместо чернильницы; съедал за одним разом девять пирогов, а десятый клал в карман, и в один гербовый лист столько уписывал всякой ябеды, что никакой чтец не мог за одним разом прочесть, не перемежая этого кашлем и чиханьем». Странный субъект представлен с головы до ног. За ушами—6 перьев, делающих его похожим на рогатого черта. Рычагами работают руки; трудится рот, пожирающий пироги; руки заняты пис-анием ябеды, рот у-пис-ы-вает хлеб. Чернильница — чрево, породившее писаря о шести перьях: «И шестикрылый серафим...»

Пишут герои. Пишет сам Гоголь. Плещутся чернила: будто бы лужа расплескалась по граду. «...Канцелярские опрокинули разбитый черепок бутылки, употребляемый вместо чернильницы, и... судья в рассеянности разводил пальцем по столу ч е р н и л ь н у ю л у ж у...» Или: «...И дело всё лежало, в самом лучшем порядке, в шкафу, который сделался мраморным от ч е р н и л ь н ы х п я т е н». Разбрызганные чернила придают шкафу обличие надгробия, возвышающегося над погребенными под ним словами.

«Повесть...» построена на каламбуре: Мир-город — мирный, спокойный город, который вдруг охватила война; с «Тарасом Бульбой» она соотносится так же, как «Война мышей и лягушек» — с «Илиадой» Гомера: море — лужа; кровь — чернила. И: Міръ-городъ — город-вселенная. Подлинное имя города становится ясным лишь в написании: поставлена должная буква, «и», а не «і». А нет точки над «і», и место действия теряется в нечленораздельности: то ли об уездном городке идет речь, то ли о мире вообще.

Снова повествование ведется двоими: говорящим и пишущим. Пишущий, сидя на сцене, оборачивается за кулисы, умоляя: «Не

могу далее! не в силах! Рука устает писать!» И опять: «Нет!.. не могу!.. Дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким росчепом...» Ему, вероятно, подают другое перо; и он продолжает писать, ибо очень важно, чтобы знали: действие происходит в Миргороде, а не в Міргороде.

А говорящему это не важно. И он пародирует старательное чистописание своего товарища, священную для него букву. Лепит буквы на лица ратоборствующих героев, напоминая о том, что и буква из-устна; из уст изошла и туда же стремится вернуться: «Иван Иванович не мог более владеть собою: губы его дрожали; рот изменил обыкновенное положение *ижицы*, а сделался похожим на *О*...»

Бывает, что буквы бегут со своих мест: написанное слово не так-то уж прочно. «На мундире у городничего посажено было восемь пуговиц, девятая как оторвалась... назад тому два года, так до сих пор десятские не могут ее отыскать...» Для современников было ясно, о чем идет речь: девять пуговиц на мундирах были уставным числом, каждая пуговица соответствовала букве имени императрицы: Е-к-а-т-е-р-и-н-а. Пуговица — буква. Но буква сбежала, и царственное имя зазвучало скандализующе: «Катерина»? Или «Екатерин» (в «Мертвых душах»: Елизавет Воробей)? Утеряна буква, и царица низвержена: «Катерина» править империей не может!

А пропавшая буква упрямо возвращается к своим истокам. К устам; буква оказывается там, где есть что-то съедобное: Иван Иванович выводит буквы на бумажном саване дыни; а на мундире городничего «восемь пуговиц были насажены у него таким образом, как бабы садят бобы: одна направо, другая налево». Опять: грядка! И на грядке, украсившей официальный мундир, разъединены чет и нечет, гласные и согласные: е-а-е-и... к-т-р-н... Царское имя растерзано, будто прославленные миргородские собаки растащили его на кусочки.

Где эпиграмма, там — кукла.

Король и праведник строят картонный мир: міръ. Их уста наперебой объясняют: этот мир занятен, прекрасен; все плодоносит, живет, радуется. Источники радости можно увидеть во всем: дух живет и в букве.

И судья слушает чтение кляузы. Он «с благоговением сложил руки и только говорил про себя: «Что за бойкое перо! Господи боже! как пишет этот человек!» Опять: перо... пишет! Написанное читают, буквы обращаются в звуки, судью охватывает упоение, а руки его складываются в жест куклы, которой задали изобразить умиление.

Король-праведник раскрашивает своих героев так, как на пасху крестьяне размалевывают яйца, по-украински — «крашенки»: «А сколько было дам! смуглых и белолицых, длинных и коротеньких... Сколько чепцов! сколько платьев! красных, желтых, кофей-

ных, зеленых, синих, новых... перекроенных; платков, лент, ридикулей! Прощайте, бедные глаза! вы никуда не будете годиться после этого с п е к т а к л я!»

Перед нами — спектакль-притча. О мире и о войне. О слове — хлебе духовном: «А как разговорилось всё... Куда против этого мельнице со всеми своими жерновами, колесами, шестерней, ступами!» Жернова — колеса, круги. Каменные, неподвижные. Но они вращаются, и тогда они мелют зерно.

Метафоры Гоголя незатейливы: болтун — мельница. Как правило, это просто фразеологизмы, развертываемые двуголосным краснобаем-рассказчиком. Но монолог его скрыто раздвоен: лишь два жернова могут смолоть зерно, и с двух колес начинается экипаж. Два ока-жернова взирают на мир: идет монодиалог — монолог двух начал в одном лице.

По горизонтали — беседуют очи. А по вертикали? У персонажей «Повести...» беседуют нос и рот: «У судьи г у б ы находились под самым н о с о м... Г у б а служила ему вместо табакерки, потому что табак, адресуемый в н о с, почти всегда сеялся на н е е... Н о с его потянул с верхней г у б ы весь табак, что всегда было у него знаком большого удовольствия». Око с оком сообщается; а рот — с носом. Получается разговор крест-накрест. А бедный майор Ковалев оказался куклою с разбитым носом: нос — первое, что разбивается у кукол. И рот его тотчас же возопил. Воззвал к людям: крест-то нарушен, на лицо лег опрокинутый равносторонний треугольник. Вершиною вниз: печать проклятия украсила лик майора.

Пестро наряженные тела персонажей ослепительного спектакля лепятся на наших глазах. Раскрашиваются. И распадаются: «Левая нога была у него,— говорится о городничем,— прострелена в последней кампании, и потому он, прихрамывая, закидывал ее так далеко в сторону, что разрушал этим почти весь труд правой ноги». Крестообразное строение тела нарушено. И бытовая повесть обретает черты народной мистерии о пришествии в некий град какого-то невидимого Басаврюка. Только современного, меченного чернилами.

Сатана растаскан на кусочки, и каждому персонажу дано по частице его. Он — и свинья: стащив со стола кляузу, она сделала то же, что черти в «Пропавшей грамоте», укравшие важное письмо. Но с другой-то стороны, «свинья животное, творение божие», и праведник истово защищает ее. «Он сам сатана!» — твердит о соседе Иван Никифорович — воин, обладатель ружья. Но известно и другое: «Прекрасный человек Иван Иванович!» И подчеркивается его набожность. Значит, не он сатана? Кто же тогда? Не смахивает ли на сатану черномазый стряпчий с пузырьком чернил на груди? И идет ловля сатаны. Ловитва. Сатаны-куклы, но куклы, невидимой, мелькающей, вьющейся между топающими и ковыляющими по сцене персонажами повести. Ловили, а уловить не смогли!

А тот, кого искали, может статься, прятался в пузырьке с чернилами? В бюрократизме? В чернильном слове?

Залетела в Миргород гогочущая эпиграмма: «Гусак!» Так, словечко. Не эпиграмма даже, а элемент эпиграммы, фрагмент, изустное слово. А король, педантично доверяющий только письменной речи, тотчас сделал примечание-сноску: «гусак — т. е. ...» Он поставил точки после «т» и после «е» и вывел дальше — гусиным пером с тонким росчепом: «Т. е. гусь самец». И пошла писать губерния! Обиженный перевел сказанное слово в чернильный мир, где устному слову не доверяют: «Это дело деликатное... На *словах* его нельзя *рассказать*. Прикажите лучше *прочитать* просьбу». И люди читают аргументированное опровержение эпиграммы, которое в свою очередь переходит в аргументированную эпиграмму на обидчика. Все правильно. И даже научно по-своему: термины, тезисы, аргументы. А читать невозможно. Смешно: видимо, тайну юмора надо искать где-то в споре веры и разума, на их рубеже.

А спектакль идет да идет. До тех пор, пока из-за кулис, из-за ширм не выходит кукольник Гоголь, не снимает маски двуликого Януса, смеющегося и плачущего; не сбрасывает мантии короля и надетой под нею ризы праведника и не говорит, что спектакль-то устроил нам он.


Часть третья
Романист и роман

Глава первая

«В ЛЕС ЗЕЛЁНЫЙ ИЗ ТЮРЬМЫ...»



оман — возлюбленное детище современной цивилизации. Отсюда — особенный тон международных дискуссий о романе; защита романа яростна; чувствуется: без романа жить нельзя; и даже к эволюционированию его ревнивое отношение: «Не стряслось бы чего-нибудь!..» Но роман остается незыблемым в конститутивных чертах своих. Каковы же они?

Речевые и литературные жанры строжайше локализованы; слово говорится не только о чем-то и во имя чего-то, но и *где-то*. Слово у-мест-но или неу-мест-но. Оно по-меще-но в бытовую среду, за которой — среда социальная.

Романс, скажем, комнатный жанр. У историографического труда — свой локальный канон: он создается в кабинете, причем, скорее всего, в кабинете деревенского дома; и уход в деревню, наметившийся в начале прошлого века, несомненно, сопряжен с увлечением историей. В кабинете осмысливается прожитое. И пушкинский Белкин, сочинявший «Историю села Горюхина», пародийно чуток к ортодоксии жанра: затворился в кабинете — принялся за историю. Потому что жанрам необходим дом какой-то. Какой-то приют. Исходное лоно. Слово несет на себе отпечаток ситуации, в которой оно произнесено.

Жанр — слово, осознающее заданный ему путь. Куда-то откуда-то. «Из» и «в». Или: «от» и «к». Жанру необходима локализация: родное гнездо, из которого вылетает, исходит слово. Историографическому труду — кабинет. Сказке — изба, разумеется; и народная сказка — избяной жанр. Он в избе родился, и прежде чем сказка создала почти непременную для нее избу, в которой происходило действие ее, сама изба создавала сказку па рубеже тесноты и простора, открывавшегося тотчас же за порогом — только шагни. И по очень точному замечанию современной фольклористики и медиевистики, стремительно преодолеваемые пространства сказок создавались людьми по контрасту с теснотою родной их избы. Сказке — изба. А роману — что? Откуда исходит он? И куда направлен? Родное гнездо-то и роману необходимо, как всякому жанру: жанры начинаются с человека. С его жеста, интонаций и

с водворения им себя где-то. Место пребывания говорящего — феномен идеологически значимый. Но обозначить родину, вотчину романа так же точно, как вотчину народной сказки, невозможно. Роман вездесущ, этим он и интригует. Однако закономерность топологического рождения романа все-таки есть. Она прорисовывается, и подсказывает ее и многовековая практика жанра, и молодая его теория.

Автобиографический повествователь, рассказчик, строитель романа «Евгений Онегин», образ которого венцом охватывает судьбы героев, словно бы боится забыть, где он живет в момент рассказывания или где он жил ранее. И за читателей боится: забудут. Отсюда — поэтическая активность в романе предлога «в» и эквивалентных ему понятий. «Я» = «в»:

...Не так ли я в былые годы
Провел в бездействии, в тени
Мои счастливейшие дни?

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал...

Я жил тогда в Одессе пыльной...

Итак, я жил тогда в Одессе...

«Я ...в» — сочетание слов, из романа неизымаемое: изъять его,— и не станет романа. «Я ... в глуши», «я ... в тени», «в садах...», «я ... в Одессе». А бывает и так:

Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес...

То есть: не «я» где-то, в чем-то; а некто, нечто «во... мне». Это — особые случаи. А есть в романе случай сочетания «я» и «в», который решает что-то существеннейшее. Правда, не «я» там, а «мы»: Пушкин и Онегин. Но «мы» включает в свой состав и реальное «я» А. С. Пушкина:

Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой.

Ситуация, порождающая роман и толкающая людей к романному восприятию действительности, обозначена здесь радикально. Это — ситуация освобождения; выхода в лес из тюрьмы; причем образ летнего леса у Пушкина, конечно же, метафоричен: человек — древо, дерево; люди — лес. Лес — мир. Лес — вообще что-то большое, раздольное («лесов безбрежных колыханье»,— скажет

Лермонтов в «Родине», а Кольцов сопрягал Пушкина, самого Пушкина, почему-то опять-таки с лесом). О нравственно близоруких людях говорят: они за деревьями леса не видят. А лес — зряч: «лес видит, а поле слышит»,— утверждает пословица.

Ситуация освобождения необходима роману, как почва растению: не всегда прорастает на почве растение, но без почвы не прорастет. Не всякий освободившийся из темницы, напишет роман; но серьезные, этапные романы создаются в отчетливо осознаваемой их творцами ситуации освобождения. На пороге тюрьмы и леса, образ которого и город может обозначать, как у Пушкина, ибо беседы с Онегиным происходили в городе, над Невою. Кстати, органичен здесь еще один оттенок: дыханье. Собеседники безмолвно упиваются дыханьем ночи. Тут — вздох всею грудью: о-свобод-ились!

«Евгений Онегин» начат в ссылке. Про то, что роман создается узником, говорится с первых и до последних строк; и в сознании повествователя не однажды преломляются различные стороны формулы генезиса романа как жанра: роман возникает на рубеже темницы и приволья, на границе жизни жестко регламентированной, организованной и жизни свободной: лес-то — антитюрьма. Лес воспринимается как что-то влекуще хаотичное, а хаос провоцирует на недоумение: как говорится, глаза разбегаются.

Конститутивный признак романа как жанра — контроверса, несущая в себе идею как бы только что увиденной свободы. И недаром же писал Пушкин про «даль свободного романа», различаемую им «сквозь магический кристалл»,— нечто ритмически законченное, геометрически внятное, избыточно ясное. А при переходе от ясности к неясному и невнятному изумляются. Высокое недоумение по поводу встающей перед глазами дремучести, запутанности жизненных проблем — основа романа как жанра.

Полувековой давности книга «Теория романа» Б. Грифцова, оказалась не на магистрали теоретических споров, а в переулке каком-то; но эффект от нее такой же, как от архитектурного памятника, на который ты вдруг натыкаешься, бродя по окраинам привычного города. Б. Грифцов сказал о романе не все; но он создал теорию, равно объемлющую и роман поздней античности, и Сервантеса, и Нарежного, и Пушкина, и Достоевского, и современного романиста; и предметом исследования у Б. Грифцова оказывается не туманная категория «охвата» действительности, а прежде всего *нравственная позиция*, идееобразующая установка *художника*. И вывод: «Роман живет контроверсой: спором, борьбой, противоположностью интересов, контрастами желанного и осуществимого». А сфера жизни, охватываемая романом, производна отсюда, и «признак широкого захвата, многотемности, многоплоскостности остается исключительным правом романа, потому и его обязанностью. Наконец, не ограниченный никаким объемом, свободный от обязательной симметричности, роман, как ничто, может переда-

вать «нравы в движении»... Но... картины, которые он дает, всегда находятся в функциональной зависимости от того подвижного, беспокойного, даже в самом сухом романе волнующего, что относится к ищущей контроверс его природе. Контроверсы всегда эффектны и обязаны вызвать волнение. Правдиво ли оно? Неизбежно ли оно? Эпохи без романа бывали, они возможны и в будущем» (Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927, с. 147—148). Б. Грифцов — профессионал, мастер, спокойно допускающий перебивы, длительные паузы, неузнаваемые модификации исследуемого им предмета, но верящий в прочность его основ. А основы эти — в контроверсе: перед взором художника проходит вереница снедающих современный ему мир проблем и вопросов, множество их решений. Он — лицом к лицу с ними. Отсюда — недоумение: философическое, а не узкопсихологическое, разумеется. Лермонтов сконцентрировал это недоумение в классическом предисловии к «Герою...»: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» А в другом предисловии: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги.— «Да это злая ирония!» — скажут они.— Не знаю».

Лермонтов почувствовал сущность романа точно, как ученый: сила романа — в диалектике знания и незнания; и «специальность» его — обнаружение того, что обществу еще не под силу постичь. Мысль в романе становится; и создатель романа — на перепутье, на перекрестке.

Генезис романа у Б. Грифцова обрисован несколько односторонне, но четко. Роман пришел в литературу из «чужой области, из ораторского искусства, из риторики. История романа начинается, таким образом, с эстетического парадокса: в будущем самый доступный, общепонятный и популярный вид искусства создается из очень специальных и совершенно академических упражнений по риторике» (Там же, с. 27). По судебной риторике: роман с его странствиями, приключениями, обнаружениями завещанных герою богатств, похищениями и подвигами возникал по контрасту к закону. И нетрудно заметить: роман и доныне едва ли не обязательно включает в себя проблему «человек и закон». Человек закона так или иначе входит в него: полицейский, сыщик, прокурор, следователь, судья, адвокат. Полицейский инспектор Жавер вечно преследует каторжника Жана Вальжана и прощает его, отступаясь, как это произошло у Виктора Гюго в романе «Отверженные». Или казня его, неведомо даже за что: «Процесс» Франца Кафки. Или казня и прощая: Порфирий Петрович и Раскольников в «Преступлении и наказании» Достоевского. Или же... «Или» — сто тысяч. Сущность одна: роман вечно будет говорить закону, что он, закон, о человеке, о жизни знает не все. Что она сложнее. Что пути ее извилисты и многомерны. И роман будет жить дотоле, доколе будет жить закон, как бы он ни именовался.

Для сказки необходим крестьянин. А для романа необходим интеллигент — интеллигенция.

Социально неоднородная. Разделенная на идейно противоположные группы. Алчущая отдать свои силы «низам», угнетаемым законом, или ищущая поддержки «низов». Дискутирующая. Спорящая. Интеллигента, устранившегося от споров, торопятся заклеймить именем «мещанина».

Для романа необходима интеллигенция, убежденная в том, что литература — это книги. Множество книг. И что по-другому нельзя: история обрекла ее служить книге; и если сказки рассказывались, поведывались, то немыслимо же, чтобы какие-то люди в очках и с бородками разгуливали по городам и, собирая на перекрестках зевак, рассказывали им... романы: роман принципиально книжен.

Глава вторая

К ПРОБЛЕМЕ ОНЕГИНСКОЙ СТРОФЫ

Вряд ли возможен был бы роман, написанный кем-либо из современников Пушкина, литераторов-декабристов: точным и целенаправленным было их знание.

Основа поэтики Рылеева — слово функциональное и по замыслу поэта непосредственно воздействующее на окружающих. Идеал подобного слова — девиз. Призыв.

«Летим и возвратим народу
Залог блаженства чуждых стран;
Святую праотцев свободу
И древние права граждан...»

Так Дмитрий, рать обозревая,
Красуясь на коне, гремел...

Дмитрий Донской в думе Рылеева — сочетание однонаправленной истины с памятником, монументом, красующимся на предписанном монументу коне. Он девизами говорит, а они — будущие законы; и то, что сегодня девиз, завтра станет законом. Девиз неколебим, и романное мышление воспринималось бы декабристами как половинчатое. На монологи империи, воздвигнувшей свою историографию, монументы и законы, декабристы отвечали другими монологами, несшими в себе другое истолкование истории, другие законы и очертания других монументов. Естественно, что строфы первой главы пушкинского романа энтузиазма у декабристов не вызвали. «Не знаю,— писал Рылеев,— что будет Онегин далее: быть может, в следующих песнях он будет одного достоинства с Дон-Жуаном: чем дальше в лес, тем больше дров; но теперь он ниже Бахчисарайского фонтана и Кавказского пленника. Я готов спорить об этом до второго пришествия». И другого Ры-

леев помыслить не мог, разумеется (кстати, работу поэта над романом и он уподобляет уходу, внедрению «в лес»!).

А «в лес» Пушкин углублялся самозабвенно. Эмблемой запутанности жизни в романе выступает именно понятие «лес», и заменить его другим — казалось бы, аналогичным — было бы неестественно. «Море» или «небо», к которым устремлялся бы создатель романа, имели бы сходную жанрообразующую функцию: и море, и небо извечно свободны, чего уж свободнее! Но они — что-то неживое: не растут, не плодоносят, как растут и плодоносят человек или дерево. И «племя младое, незнакомое» поэт уподоблял все-таки деревьям; а в «Евгении Онегине» поколения сравниваются с жатвой, со злаками. Освобождающаяся мысль поэта осознавала себя среди чего-то растущего, ветвящегося. И любимица поэта, героиня романа, повторяла его путь: Татьяна оказывается в родной ей среде тогда, когда вокруг нее склоняются ветви какие-то, лес окружает ее. Во сне она в лес бежит: в путаницу пародийных балладных образов. А из этого сна, пытаясь растолковать его,— в мир, где слова организованы алфавитом:

...бор, буря, ведьма, ель,
Еж, мрак, мосток, медведь, метель...

Лес и упорядоченный, систематизированный мир взаимно противостоят. Там — воля, здесь — порядок. А между двумя мирами — средний мир: сумерки, ранняя весна, пробуждение.

Еще прозрачные, леса
Как будто пухом зеленеют.

И отсюда — существенность ситуации пробуждения у Пушкина. Пробуждаясь, человек внезапно видит мир обновленным: таким увидела его Татьяна наутро, когда выпал снег. Очаровательно пробуждение в «Зимнем утре»; одно просматривается сквозь другое: ель зеленеет сквозь иней, речка блестит подо льдом. А пробуждение — освобождение. Оно может быть внезапным, а может — медленным. Но оно настает и... Каждое утро мы — романисты: изумляемся дню, свету, свободе.

Пушкин углубляется «в лес зеленый» — в роман. А знаменитая онегинская строфа — преддверие леса...

Онегинской строфе посвящена обширная научная литература. Фундамент ее — исследование Л. Гроссмана «Онегинская строфа»: «...Онегинская строфа представляет одну из самых устойчивых и благодарных русских строф... Она дает замечательную организацию естественному размеру русской поэмы — четырехстопному ямбу... Она доказывает свою жизненность, гибкость, подвижность и поразительную способность выражать легко и непринужденно разнообразные поэтические стили, одинаково выпукло выявляя несхожие... художественные жанры (шутливую повесть, лирическое

письмо, автобиографическую поэму и проч.)» (Гроссман Л. Онегинская строфа.— В сб.: Пушкин, сборник первый. Ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924, с. 118). В исследовании Л. Гроссмана есть увлекательные рассуждения о мелодике слова в пушкинскую эпоху. Но все же — внешнее какое-то исследование. И пустóты в нем есть, в самом ответственном месте: там, где затрагивается проблема контакта онегинской строфы с жизнью, с эпохой. Духа времени исследователь не схватил — времени забав, в которых постигались жизненные глубины; сопряжений шутки и тайны: тайна — тень шутки, а шутка может быть оболочкою тайны.

Шутка и тайна создают и онегинскую строфу — уникальное построение. Онегинская строфа — явление барокко; вне барокко невозможно понять ни ее происхождения, ни причин ее уникальности. А для разрешения проблемы необходимо иметь в виду лишь два обстоятельства:

в барокко нет ни одного высказывания, жеста, поступка, которые не были бы ответом на поступок кого-то другого;

линия и число для барокко — такое же высказывание как и слово; они значимы, идеологичны, красноречивы.

Строили храм. Впрочем, его лишь заложили. Но торжественно, всенародно: 12 октября 1817 года. «Двенадцатый день сего месяца, достопамятный день, в который свершилось пятилетие со времени освобождения Москвы, празднуем был торжественно... В 9 часов утра храбрые полки защитников Отечества строем своим заняли все расстояние, простирающееся от Кремля до Воробьевых гор...» А там, на Воробьевых горах, закладывался храм в честь освобождения России от иноземных захватчиков («Московские Ведомости» № 83 1817 год, середа, октября 17 дня).

О закладке храма писали как об известном празднике; так, о Зинаиде Волконской ее биограф замечает: «В Россию Зинаида Александровна вернулась только в 1817 году и принимала участие в тех празднествах, которыми сопровождалась закладка храма Спасителя в Москве на Воробьевых горах, происходившая в присутствии императора и всего двора» (Гаррис М. А. Зинаида Волконская и ее время. М., 1916, с. 52). Событие широко отразилось в поэзии: «Песнь на заложение храма Христа Спасителя» сложил А. Мерзляков; а в 1818 году в «Послании к Н. Р. П.» М. Милонов, с точностью репортера описав ход праздника, поведал о том,

Как было торжество при заложеньи храма
Во имя господа спасителя Христа,
Картине сей нужна обширнейшая рама
И кисть духовная, всех кистей красота:
Как весь священный клир, вмещаемый Москвою,
Горé имущ сердца, брады и очеса,
Тянулся вслед полкам под ризою златою,
И куревом кадил мрачились небеса;

Как сам монарх, прияв и камень и лопатку
В державну длань свою, с открытою главой
Великолепную тут совершил закладку,
И место храму быть означено доской;
Как пастырь Августин в восторге исступленья
Вещал: где мы, на что и что мы се творим?
Толпы народные, как воды в час волненья,
Во знак согласия склонялись перед ним.

Москва благоговейно неистовствовала; и как раз в эти дни в Москву рвался Пушкин: «Я очень недавно приехал в Петербург и желал бы как можно скорее его оставить для Москвы...» — писал он 1 сентября 1817 года. Что же кроется за строчками газетных отчетов, семейных мемуаров и од? Какова была эстетическая подоплека торжества заложения храма в Москве?

О жизни зодчего Александра Витберга рассказано в «Былом и думах» Герцена: очередная трагедия гения, растерзанного омерзительными интригами. Делом жизни этого невыявленного Шекспира в архитектуре было построить в Москве храм, который увековечивал бы подвиг России в только что отполыхавшей войне: из всех проектов храма царь выбрал лучший, а Витберга он оценил: простота гениальности озаряла его проект.

Витберг был зодчим мощной теоретической интуиции. Зодчим-историком и публицистом. Несколько лет искал он идею храма победы — храма в честь Человека. «Египтяне и Индейцы,— писал Витберг, имея в виду Индию и индусов,— посредством наружных ф и г у р передавали свои внутренние мысли, которые могли пониматься только теми, кто у г л у б л я л с я в и х р а з б о р. Они не заботились о красоте. Греки заимствовали свое просвещение у Египта, получили от них одну символику для аллегории и, гоняясь за одной наружной красотой, производили украшения изящные, но бессильные, доставшиеся в наследство новым художникам». Значит, «наружные фигуры», по Витбергу, одухотворены, они полны «внутренних мыслей»! И, размышляя о предстоящем храме, Витберг утверждал: «Надлежало, чтобы каждый камень его и все они вместе были г о в о р я щ и м и и д е я м и... Чтобы это была не груда камней, искусным образом расположенная, не храм вообще, но христианская ф р а з а, т е к с т христианский» (В и т б е р г Александр (Карл). О предстоящем храме. Витберг и его проект храма Христа Спасителя на Воробьевых горах.— «Старые годы», 1912, № 2, с. 10). Об архитектуре Витберг рассуждает на языке поэзии. «Архитектор — творец и п о э т,— возвещал Гоголь в те же годы.— Архитектура — тоже л е т о п и с ь м и р а: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе». Поэтика увековечивания последнего слова, поэтика пребывания «Я» лицом к лицу с вечностью требовала рассматривать слово и архитектурное сооружение во взаимной их обратимости.

«Октября 4. Пушкин провожает до Царского Села Жуковского, ехавшего в Москву» (Лернер Н. О. Труды и дни Пушкина. Спб., 1910, с. 38),— сообщает Н. Лернер. До Москвы оставалось далеко-далеко, но в Москве были Жуковский и Вяземский. Вяземский участвовал в строительстве храма весьма деятельно. «Вяземский продал 1000 душ Витбергу под храм на Воробьевых горах, по 400 р. душу...» — писал А. Булгаков 24 апреля 1824 года (Из писем А. Я. Булгакова к брату — «Русский архив», 1901, № 5, с. 53). А если такой просвещенный помещик, как Вяземский, продает кому-то тысячу душ, то он, наверное, знает, зачем он их продает. «Знал» или «не знал» — вопрос, то и дело терзающий исследователей. Знал ли такой-то поэт о таком-то событии?

«...Закладка храма-памятника... прошла чрезвычайно торжественно... Народу собралось тысяч четыреста, т. е. почти все население старой столицы... Строительство московского храма приобрело не только всероссийскую, но и общеевропейскую известность»,— утверждает современный нам историк архитектуры (Снегирев В. Л. Архитектор А. Л. Витберг. М.— Л., 1939, с. 33 и 67). Для понимания принципиальной содержательности онегинской строфы и ее специфически романной природы доказать знакомство Пушкина с замыслом Витберга не так-то уж важно: первостепенно важна объективно существующая общность замысла двух поэтов — зодчего и литератора. Но все же, думается, некорректно было бы приписать Пушкину неосведомленность в том, что знали его ближайшие друзья, знало все население Москвы, знала Россия и знала Европа. Нет, все-таки Пушкин о замысле храма знал. А знать для Пушкина означало постичь суть структуры, преобразовать ее: так относился он к увиденному, к прочитанному, будь прочитанное фразами текста В. Шекспира («Граф Нулин») или В. Карлгофа («Станционный смотритель»).

Герцен прекрасно излагает идеи Витберга: «Храм Витберга, как главный догмат христианства, тройственен и неразделен.

Нижний храм, иссеченный в горе, имел форму параллелограмма, гроба, тела; его наружность представляла тяжелый портал, поддерживаемый почти египетскими колоннами; он пропадал в горе, в дикой, необработанной природе...

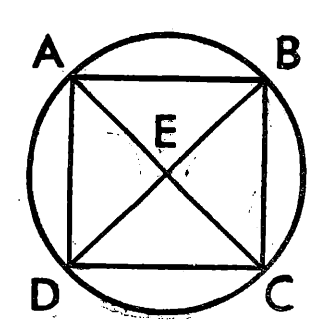
На этом гробе, на этом кладбище разбрасывался во все стороны равноконечный греческий крест второго храма,— храма распростертых рук, жизни, страданий, труда. Колоннада, ведущая к нему, была украшена статуями ветхозаветных лиц...

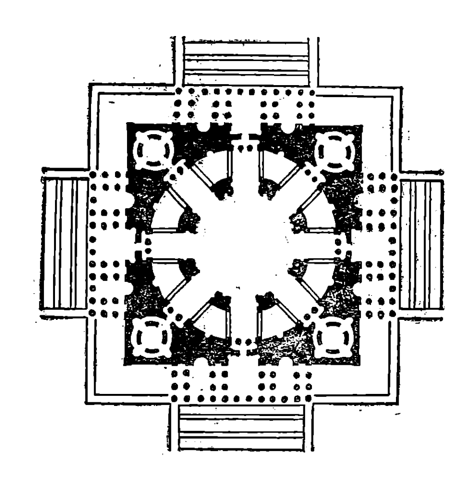
Над ним, венчая его, оканчивая и заключая, был третий храм в виде ротонды. Этот храм, ярко освещенный, был храм духа, невозмущаемого покоя, вечности, выражавшейся кольцеобразным его планом» *. Три яруса, этажа: низ — тело, гроб; середина — крест;

* Герцен А. И. Былое и думы. Часть вторая.— Полн. собр. соч., т. VIII, с. 281.

и верх — увенчанная куполом ротонда, кольцо, шар. Целое — памятник божественному в человеческом и человеческому в божественном; и современники прекрасно знали значение архитектурного текста Витберга; постоянно о нем говорили: «Толковали, о Храме Христа Спасителя. Великолепнейшее будет здание. Не есть ли это мысль масонов, выраженная Витбергом?» — записывал, например, в дневнике М. Погодин (Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 1. Спб., 1888, с. 199—200).

У Пушкина есть рисунок, геометрический чертеж, который странно совпадает с планом (вид сверху) храма А. Витберга. «Форма цифров арабских,— пишет Пушкин,— составлена из следующей фигуры:

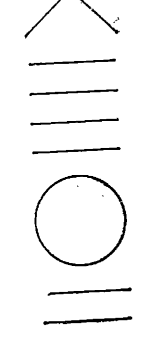




A
| (I), ABDC (2), ABECD (3), ABD+AE (4) etc.
D

Римские цифры составлены по тому же образцу». И перед нами — схема онегинской строфы:

Меж ими все рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду.
Поэт в жару своих суждений
Читал, забывшись, между тем
Отрывки северных поэм,
И снисходительный Евгений,
Хоть их не много понимал,
Прилежно юноше внимал.



Совместить обозначающие рифмовку параллельные линии, крест и кольцо воедино — образуется фигура, начерченная поэтом. А в трехмерном пространстве она обретет вид кристалла:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Подойди к тайному с шуткой, заставь эту фигуру вращаться,— символы оживут, заиграют.

Как весело стихи свои вести
Под ц и ф р а м и, в порядке, строй за строем,—

писал Пушкин, прекрасно сознавая, что цифра (число) и стих семантически взаимодействуют; и «Евгений Онегин» недаром испещрен римскими цифрами, каждая из которых ведет начало от той же фигуры, что и строфы романа.

Числа да линии — Пушкин начертил модель онегинской строфы. И своего романа вообще, ибо в чертежике поэта нельзя не видеть таких существеннейших для романа образов, как:

Где нынче к р е с т и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

Или:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
К р у ж и т с я вальса вихорь шумный...

Композиция романа, по единодушному мнению,— кольцевая композиция: письмо Татьяны к Онегину — письмо Онегина к Татьяне. В романе — четыре главных героя, а объемлет их, четырех, так называемый пятый герой, сам поэт: пребывая вне его, обладая по отношению к нему некоторой автономией, они — и в нем. В его сознании: в кольце, в шаре. В этом шаре — «мальчик», «мячик» Онегин. Круг в романе — и год («круглый год»,— говорим мы). Но год четко разделен на зиму, весну, лето, осень. И сутки — круг («круглые сутки», «круглосуточно»). А в сутках ночь, утро, день, вечер; в год вписан квадрат времен года, в сутки — квадрат времен дня.

Роман спроектирован, словно храм. И чертеж Пушкина духовен. Линии в нем глаголют; и иначе не было бы бегства «в лес зеленый из тюрьмы», победы безграничного над структурно определенным. А где «крест», там «тень ветвей» появляется, иначе крест смотрелся бы все-таки как что-то однообразно геометрическое. Тюремное: решетка же из ряда крестов образуется. В «Станционном смотрителе» тоже есть сельское кладбище, но оно — просто «голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными к р е с т а м и, не осененными н и е д и н ы м д е р е в ц о м». Здесь кресты — без окружения, круга, без «тени ветвей». Без леса. И эти кресты походили бы на решетку, не будь и в них скрыто начало посева, нового роста: кладбище, «у с е я н н о е д е р е в я н н ы-

м и крестами». Снова — образы дерева и посева, группирующиеся вокруг креста, однако геометрия — уже совсем иная, чем в «Евгении Онегине». А там — неизменно: темница, но рядом — лес. Татьяна «дика, печальна, м о л ч а л и в а». Молчалива — замкнута. Затворена, как темница. Но она же и «как лань л е с н а я боязлива». Замкнутость — и лес! Татьяна — с книгой, с книгами. А книга — строчки (линии) и страницы (номерá, числа). Но книга в руках провинциальной страдалицы оживает, проделывая тот же путь: преображение геометрически правильного в живое, неупорядоченное.

Да, онегинская строфа регулярна, изящна и, я бы сказал, арматурна. Она — каркас, переплетение линейных построений. Каждая строфа пронумерована. Но она ценна не тем, что соблюдает эту регулярность, а тем, что внутренне нарушает ее. Она репрезентативна: она представляет весь роман и каждый раз в абстрагированном виде излагает его содержание. Но и весь роман реализует графические метафоры круго-кресто-квадратообразной строфы в картинах живой жизни: бытовые сценки, рассуждения, описания нравов, колкости, нежности. Линии рассказывают о жизни человека вообще и о современном Пушкину неустроенном, мятущемся человеке.

Проект Витберга не осуществился. Но если рукописи не горят, то и храмы не разрушаются; даже когда их рушат, еще не построив. Разрушили храм — роман возник, сохраняя идею: сегодняшнее, исторически-конкретное, вписано в общее; судьба каждого из нас — в судьбу рода людского.

Онегинская строфа — как бы подлежащее романа. Идеологическое подлежащее: герой романа — Человек. Человек Исторический. А реальность — сказуемое романа: дан человек, живущий сейчас, общественно детерминированный. Но «сейчас», современность,— лишь мгновение жизни собирательного, идеального Человека. Единого тела, в веках протяженного: человек дан в романе с ног до головы: весь, универсально, собирательно,— так, как трактует его барокко.

Татьяна — сердце романа. Онегин — разум, трудно возвращающийся к заветам сердечной жизни. Кстати, сердечность Татьяны и рассудочность ее героя проявляются в их поведении относительно времени: Татьяна делает все ранее, чем другие, а Онегин всегда опаздывает; и к началу спектакля, и к началу дуэли. На именины он опаздывает, а любовь его — любовь опоздавшая. Что ж, закономерно: сердце предвещает развитие событий («Чуяло мое сердце!» — говорим мы порою). А разум может осмысливать действительность, лишь отставая от нее: прежде, чем быть осмысленным, событие должно совершиться.

Сердце и разум — динамический центр романа (храма, мира). Географические аналоги его — Петербург и Москва, осмыслявшиеся современниками как ум и сердце России. Но ни сердце, ни ум

не могли бы существовать без периферии, без тела, без страны как единого целого. И отсюда — вереница деталей, обозначающих границы, периферию тела; прежде всего — перст и стопа.

Руссо (замечу мимоходом)
Не мог понять, как важный Грим
Смел чистить н о г т и перед ним...

Но:

Быть можно дельным человеком
И думать о красе н о г т е й...

Перст и стопа — мотивы, ведущие хоровод уже в первой главе: каскады строк, посвященных ногтям; тут же — длани, ладони. Рукоплещет театр, длань одобряет, хлопает, говорит: «Да!» А к «хлопать» рифма: «топать». И стопа порицает, говорит: «Нет!» Но стопа еще и прилежно шагает по утренним улицам:

С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

Пушкинские мадригалы прославленным ножкам, шокировавшие отечественных аристархов,— от той же, барочной, трактовки человека: человек — круг, в центре его единоборствует сердце и разум, а на периферии движутся, трепещут персты, длань, стопа:

Мне памятно другое время!
В заветных иногда мечтах
Держу я счастливое стремя...
И н о ж к у чувствую в р у к а х...

Стопа — в объятиях длани; и оживает ум, сердце:

Опять кипит воображенье,
Опять ее прикосновенье
Зажгло в увядшем с е р д ц е кровь,
Опять тоска, опять любовь!..

Человек с головы до ног. Всечеловек, явленный исторически реально, наглядно, проходит через роман. Перст его глаголет. Иногда — в шутку:

Вот бегает дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив...

Хрестоматийная сценка — пародия на торжественный проезд Онегина по столице:

...в санки он садится.
«Пади, пади!» — раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник.

Провинция передразнивает столицу; крестьянский мальчик — взрослого мальчика, петербуржца Онегина; тот — «молодой повеса», один из «взрослых шалунов»; этот — просто шалун.

Шалун уж заморозил п а л ь ч и к:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...

Идет немой разговор, диалог перстов: перстом грозит мальчику мама, а он — «заморозил пальчик».

Персты шалят, шутят. Но персты владеют и тайнами:

Татьяна пред окном стояла...
Прелестным п а л ь ч и к о м писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель *О* да *Е*.

Перст героини сказал об ее потаенной любви ранее, чем ее уста. А ногти героя романа выдали одну из его тайн:

Хранили многие страницы
Отметку резкую н о г т е й...

И выдали ногти все! Периферия, дальняя окраина тела, говорит от имени центра.

О стопе, о шагах... О следах, оставляемых людьми,— на снегу, на земле.

Зарецкий тридцать два ш а г а
Отмерил с точностью отменной,
Друзей развел по крайний след,
И каждый взял свой пистолет.

Далее:

...Хладнокровно,
Еще не целя, два врага
Походкой твердой, тихо, ровно
Четыре перешли ш а г а,
Четыре смертные ступени...

И:

Вот пять ш а г о в еще ступили...

Шаги = ступени. Каждый шаг равен целому этапу обычной жизни («шагать по жизни», «жизненный шаг»). Тридцать два шага было даровано недавним друзьям, братьям. Прошли они восемнадцать. Разделяла их бездна в... четырнадцать шагов. И «Онегин выстрелил»: не опоздал. Ленский падает:

...цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!..

На храм похож убиенный, и смерть его — разрушение храма.

Шаги образуют линии. А линии складываются и в параллелограммы, образующие очертания гроба: эпиграмма готовит противнику «честный гроб», друзья пытаются проникнуть в «гроба тайны роковые». «Душе противны вы, как гробы»,— будет негодовать Поэт на толпу («Поэт и толпа»). В «Гробовщике», созданном одновременно с окончанием «Евгения Онегина»,— вакханалия гробов, нагромождение их. Зато в «Сказке о мертвой царевне...» будет явлен завораживающий хрустальный гроб, из которого восстанет красавица: появится неизменный у Пушкина мотив пробуждения, возвращения к жизни по кругу. У Гоголя, прекрасно, конечно же, знакомого с логикой, по которой творили и Витберг и Пушкин,— «Вий»: мертвая царевна под знаком минус — панночка-ведьма; и гроб ее летает по кругу во храме (!). И не может она переступить через круг бурсака Хомы: крест мешает. Опять, значит, то же: гроб — круг — и крест.

Линии в романе складываются и в круги, и в кресты. В нем, думается, нет линий, не насыщенных эмоционально и не содержащих в себе потенциальных метафор. Переходы от реалии к метафоре у Пушкина могут быть мгновенны: вальс — «вихорь жизни»; здесь реалия и метафора совмещены. Но реалия может и отставать от метафоры, разлучаясь с нею. Тогда и не докажешь, что реалия метафорична. Что она чревата метафорой:

Б р а з д ы пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая...

Бразды — они бразды и есть: следы полозьев, две линии. Увидел поэт крестьянина в санях, описал его («поэт отражает жизнь»). Но как же все-таки быть, если ранее сказано: поколенья людей восходят жатвой «на жизненных б р а з д а х»? «Бразды пушистые...», «На жизненных браздах...» А в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...»:

В порабощенные б р а з д ы
Бросал живительное семя...

Первая глава «Евгения Онегина» окончена 22 октября 1823 года. А стихотворение написано несколько дней спустя. Эпиграф к нему: «Изыде сеятель сеяти семена своя». Комментарий к сочинениям Пушкина сообщает: «Эпиграф из Евангелия от Матфея, гл. 13, ст. 3». Но именно в том же Евангелии говорится о трижды четырнадцати родах, поколениях священной истории. А легенда о воздвижении храма Соломона и о строителе его, тело которого было разрублено на 14 частей?

Мы — трезвые люди, и вещь для нас равна самой себе, и линия, и число. Мы полагаем, что люди далекого прошлого мыслили так же, как мы. Но почему не предоставить им права мыслить по-своему?

Глава третья

С «БЛАГОНАМЕРЕННЫМ» В РУКАХ

Я знаю: дам хотят заставить
Читать по-русски. Право, страх!
Могу ли их себе представить
С «Благонамеренным» в руках! —

язвит Пушкин, кидая в чей-то огород новый камешек. Предписанное незримым оппонентом поэта шествие дам, каждая из коих держит в руках по экземпляру «Благонамеренного»,— зрелище действительно фантастическое. Но все-таки почему Пушкин оглядывается на журнал в «Евгении Онегине»? Правда, он пренебрежительно отмахивается от журнала в 21-м примечании к роману; и мы, не задумываясь о возможной мистификации, верим поэту, хотя в середине тридцатых годов он опять вспоминает «Благонамеренный», усаживая за него добродушного Белкина. Стало быть, воспоминания о журнале в сознании Пушкина неотвязны. Что же это был за журнал? Журнал занял по отношению к Пушкину позицию сочувственную и доброжелательную. Он начал с опубликования послания к Пушкину Дельвига, печатал самого Пушкина, Кюхельбекера, позже — А. Бестужева.

Пушкин — в ссылке, но журнал продолжает общение с ним. Поэт возмущен тем, как в «Сыне Отечества» напечатали его балладу «Черная шаль», и «Благонамеренный» тотчас же перепечатывает ее. Под текстом — сноска: «Напечатано с ошибками в 15 № Сына Отечества. Прим. Соч.» Подпись: «Александр Пушкин». И дата: «Кишинев, 1820 года, ноября 14». Значит, поэт обращается к журналу как к другу, который его понимает и с которым можно беседовать; и действительно...

«...Перечтите п е р в у ю г л а в у м о е г о чувствительного р о м а н а... Я выдумал прелестный п л а н...» — возвещает некто, скрывшийся под криптонимом «-ій — оы» («Благонамеренный», 1820, № IV, с. 225). И Пушкин:

Я думал уж о ф о р м е п л а н а,
И как героя назову;
Покамест м о е г о р о м а н а
Я кончил п е р в у ю г л а в у...

«Но п л а н м о е г о р о м а н а? Право, я сам не знаю, что буду писать; но лишь бы ч у д а к рассказал мне свои приключения, а уж я напишу, напишу...» (с. 226). Онегин — тоже «опаснейший ч у д а к»: Пушкин подхватывает сказанное другим; Пушкин общается с людьми, с журналом; и образ открытого, распахнутого навстречу бытию человека вырисовывается из таких перекличек. Несколько литераторов, следуя друг за другом, создают произведения в духе Стерна — воздействие Стерна на подобного рода тип

творчества огромно. Идет беседа о планах набрасываемых романов.

А после — и о герое заходит речь. «Муж Евгении имел друга, человека строгих, но честных правил»,— сообщают в Петербурге (Панаев В. Приключение в маскараде.— «Благонамеренный», 1820, № I, с. 8).

«Мой дядя самых честных правил»,— отзываются в Кишиневе и продолжают: «Судьба Евгения хранила...»

Один начал, другой продолжил, а третий рассказал то же совсем иначе. У «ій — оы» в качестве его героя выступает «Лужницкий старец» — литературный персонаж, вымышленный тремя журналистами: М. Погодиным, М. Каченовским и П. Яковлевым *. А у Пушкина — «молодой повеса». У Панаева дама, Евгения. У Пушкина опять-таки по-другому: не «Евгения», а «Евгений». И не друг мужа «честных правил», а дядя: образы романа включаются в лукавую литературную полемику, в ходе которой сохраняются в равновесии и дружеская шутка, и тайна, от непосвященных сокрытая.

И журналистам на съеденье
Плоды трудов моих отдам...

Мысль сосланного на юг Пушкина, словно стрелка компаса, ориентирована на север: туда, где журналы, журналисты. В замысле — овладеть гармонией величавого храмового начала и начала журнального, суетного. Казалось бы, начала эти взаимно противоположны. Но между ними есть и общность, родство: европейская культура активно осваивала журнал; он становился необходим просвещенному человеку, как храм был необходим верующему. Журналы превращались в место духовного прибежища интеллигенции, в ее храмы, как бы сдвинувшиеся с места: толпами по 400 000 человек люди приходят к храмам, в храмы, а журналы сами приходят к людям, неся им святыню. Не случайно же черт, явившийся к недоучившемуся студенту в романе Достоевского «Братья Карамазовы», уподоблял журналу... все мироздание.

Да, журнал подобен храму. Но храм, при всей внешней незыблемости его,— организм. Он — что-то живое: тело, лик, вбирающий в себя страждущих, поглощающий их. А журнал — уже механизм: откроешь кожух — переплет,— и механизм виден: все разбито на рубрики, на разделы — на агрегаты; всюду линии да номера (виньетки и орнаменты в современных Пушкину журналах — еще от храма: от барельефов, лепных карнизов; ныне они исчезли). И своеобразная журнальность, журналоподобие «Евгения Онегина» — от трудно постижимого для нас исторического зрения Пушкина: ощущение вступления в «железный век» не покидало его; и одним оком видел он древность, храм, а другим — современность, журнал.

---

* См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов, т. II. М., 1957, с. 127.

От журнальной, газетной культуры можно было брезгливо отстраниться (и поныне есть люди, которые ее упрямо чураются). Но это был бы путь пассивной борьбы. Смелее было решительно шагнуть навстречу этой новой культуре, одухотворить ее, идеологически завоевать. И Пушкин подобный шаг сделал, открыв традицию русской журнальной художественной литературы: Герцен, Некрасов, Достоевский, все они — издатели своих журналов, великие художники-журналисты. Отсюда-то двунаправленность пушкинского романа: на актуальный журнал, диалог с которым для ссыльного поэта был к тому же еще и своего рода глотком свободы, и на исконную святыню — храм, миф, которые не должны быть вытеснены из жизни, забвенны, потому что без них журнал станет механистически бездуховным капищем.

Диалог Пушкина с журналом А. Измайлова продолжался.
Пестрая компания съехалась к Татьяне: гости-куклы.

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков...

Пустяков, возглавляющий шествие гостей Татьяны, — персонаж, вероятно, бывший в двадцатые годы достаточно популярным; и снова вырастает из тумана фигура «ій — оы».

«Рассказы Лужницкого старца» — набросок нравов Москвы после изгнания Наполеона. Рассказчик беседует с жителем Лужников — Лужниковым. И однажды Лужников повествует о пережитом им в годину нашествия Наполеона: он покинул Москву, пошел на север, дошагал до Ростова-великого и обрел там друга в местном священнике. И «живши в Ростове...», он «поехал с священником в село Уголок, принадлежащее Сидору Сидоровичу г. Пустякову».

Манкируем возможным каламбуром: «Уголок» — название деревни, села, а у Пушкина: «Деревня... была прелестный уголок...» И еще: «в углу своем надулся... его расчетливый сосед». Предположим, здесь случайное совпадение, но остановимся на фигурке С. С. Пустякова.

«Пустяков» — фамилия, распространенная в литературе пушкинской поры. Но все же Сидор Сидорович Пустяков выделяется из кучки однофамильцев, и в роман «Евгений Онегин» просится именно он. «Зеленый плисовый сертук, коричневые шаровары, розовый платок на шее, голубая жилетка...» — на нем кукольный, по-гоголевски пестрый наряд. «Мы прогуливались по саду... Человек пятьдесят слуг Сидора Сидоровича рыли землю, утыкали дорожки, садили деревья... Помещик ободрял их обещаниями плетей, рогатки... а бедняки и без того довольны были еще щедростию такого рода...— Оборотясь ко мне, он уверял меня, что нет людей ленивее, несноснее, невоздержаннее крестьян». И когда речь заходит о Пустякове, в рассказах Лужникова, в общем-то вполне благодушных, начинает звучать настоящая ярость. «Я негодовал! Как — в то

время, когда отечество стонет под игом новых татар, когда древняя столица наша пылает — наследник отцовской глупости и трехсот душ гоняет зайцев!.. И сколько этих наследников!..» Радищевские нотки: Пустяков — крепостник, один из самых отвратительных угнетателей народа. А как обстоит дело с его «супругою дородной»?

Пустяков и его пестро выряженная половина — какие-то попугайчики-неразлучки, злобные и крикливые. «Это моя супруга Матрена Савишна!» — говорит Пустяков, рекомендуя гостя. И рассказчик продолжает: «А Матрена Савишна, высокая, сухая, желтая фигура, в зеленом ситцевом шлафоре... кивнула мне головой и села на первое место». У Пушкина мадам Пустякова «дородная», у предшественника его она, напротив, «сухая». Но поглядим, что было дальше. «Это мои дети!..» — говорит Сидор Сидорович. «И опять кланяюсь двум толстеньким Пустяковым: сыну и дочери...»

Что же произошло? Скорее всего, на именины Татьяны прикатил сам Сидор Сидорович, а супруга его... «Сухая? Желтая?» — сказано о ней с иронией всегдашнего пушкинского переиначивания. «А у меня — по-другому: дородная!» Но может быть, на именины явился и не Сидор Сидорович, а его сын: Пушкин клялся, что в его романе время расчислено по календарю. Стало быть, отпрыск Пустякова достиг совершеннолетия и обзавелся под стать себе «супругою дородной». Но в любом случае первый из гостей Татьяны прикатил чествовать ее со страниц «Благонамеренного»; прикатил, так сказать, с «Благонамеренным» в руках.

А Ленский... Владимир Ленский — литературный иммигрант оттуда же, из «Благонамеренного».

В один прекрасный весенний вечер добродушный Ленин прогуливался по саду с своим сыном, молодым человеком, недавно возвратившимся из Университета,—

поведал журнал («Стихи и собака», 1819, № XIV, с. 74). Молодой человек, фамилия которого производна от названия реки Лены, недавно возвратившийся из университета!

По имени Владимир Ленской,
С душою прямо геттингенской...

Провинциальные соседи в «Благонамеренном» кричат на приезжего: «Безбожник! Франк-масон!»

Он фармазон; он пьет одно
Стаканом красное вино...—

отзываются такие же соседи у Пушкина.

В «Благонамеренном»:

Мне оставалось одно утешенье — поверять жалобы мои безмолвию окрестных лесов или изливать их в элегиях и романсах, к которым, любивши всегда поэзию, я почувствовал тогда особенное расположение.

У Пушкина:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы...

В «Благонамеренном»:

Около этого времени приехал в нашу Губернию один весьма умный и любезный молодой человек. Все полюбили ловкого, веселого Е в г е н и я. Одинаковая склонность к поэзии сблизила нас еще более — имя Евгения гремело тогда в *Собеседнике*.— Он искренно обрадовался, встретивши в провинции человека, который понимал его настоящим образом, с которым мог он разделить удовольствия любимого занятия: мы сделались друзьями; я во всем ему открылся.

У Пушкина:

В пустыне, где один Евгений
Мог оценить его дары...

Далее? Появляется семейство Двинских; Евгений...

Не чувствуя никакой особенной склонности к м е н ь ш е й д о ч е р и Двинского, к о т о р а я в о в с е м у с т у п а л а с е с т р е с в о е й... начал к ней свататься.

Нет, хороший все-таки был журнал «Благонамеренный»! Там про все написано: про анчар и про перепутавших друг друга влюбленных-беглецов; про молодого помещика-универсанта, фамилия которого напоминает о реке Лене и который слагает элегии. И про его друга Евгения. Только тот, журнальный Евгений писал стихи да еще и преуспевал в «Собеседнике» (?). А «наш Евгений» стихов не писал: «Видите? Все же совсем по-другому!» — уверяет роман Пушкина.

Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить...

Рассказанное одним из героев новеллы «Стихи и собака» от первого лица Пушкин пере-сказ-ывает от своего имени. Он отбрасывает целые сюжетные линии: громоздкую историю о спасении собакой двухлетнего ребенка. И вероятно, лишь несколько посвященных знали: Ленский во младенчестве был спасен из воды лишь для того, чтобы в юности погибнуть от пули друга, Евгения. Вообще исчезают родители Ленского: у Онегина родители есть, у сестер Лариных тоже есть, а родители Ленского умерли, так и не сыграв в романе никакой роли. Словом, расправа над новеллой вершится жестокая.

Молодой поэт, о котором поговаривают, будто бы он уже умер, пишет диковинный роман, оглядываясь на рой новеллок, анекдотов, эпиграмм, мадригалов, эпитафий и стихов, записываемых в альбомах уездных барышень: рассуждение про «уездной барышни альбом» — тоже реплика, поданная издалека, с юга, человеком, вступающим в дискуссию, разгоревшуюся на брегах Невы.

...Не одни только покрои платья перешли к нам от жителей города.— Мы одолжены им изобретением альбома,

Один участник дискуссии, провинциал, негодовал на моду, нагрянувшую в глушь из распутного центра, столицы: порицать центр, упрекать его в распущенности — извечный удел периферии; и «ученый из Колтовской» рассказывал о том, как он недавно заглянул в альбом некоей новобрачной:

Представьте себе: французские, немецкие, русские и даже китайские буквы, рисунки, стихи, ноты, проза — самая алгебра, перемешанные здесь безо всякого порядка, собранные как попало в книгу Сибиллы...— Смешение языков при столпотворении не было так странно, как эта смесь.

(Виршеевский Н. О альбомах, письмо Издателю от одного ученого из Колтовской.— «Благонамеренный», апрель 1820, № VII, с. 23)

В двадцатые годы полемическое негодование еще не несло в себе яда нетерпимости; в нем было много риторики, инсценировавшей гнев, который требовал библейской образности. Но по сути тирады «ученого из Колтовской» были актом принципиальным: просвещенная добродетель нападала на барокко, странная поэтика которого была охарактеризована ею достаточно верно. Разбушевавшегося интеллигента-просветителя урезонивал некто, подписавшийся буквою «Я»:

В альбом пишут всё, что вздумается, и все для одной особы, которой стараются понравиться или угодить... Альбом — архив друзей, знакомых. Скажу более — альбомы распространили у нас вкус к чтению и письму, приохотили к литературе...

И как драгоценна становится *со временем* эта книжка! Перебирая листки ее, мы переносимся в прошедшее — вспоминаем о людях, которые тут писали... Многие состарились — иные разделены от нас вечностью — другие морями.

(Я. О альбомах.— «Благонамеренный», сентябрь 1820, № XVIII, с. 373—377)

Конфликт типичный: просвещение не понимает барокко, считая его бессмысленным, декоративным. И строфы, в которых Пушкин пускается в рассуждения об альбомах,— реплика в споре о стиле жизни интеллигенции, о сочетании просвещения с причудливостью иной культуры. И Пушкин исповедуется, рассуждая о провинциальных альбомах:

В такой альбом, мои друзья,
Признаться, рад писать и я,
Уверен будучи душою,
Что всякий мой усердный вздор
Заслужит благосклонный взор.

А столичные альбомы — другое дело. Это —

...разрозненные томы
Из библиотеки чертей...

И, обращаясь к ним:

Пускай сожжет вас божий гром!

Вступая в полемику двух литераторов, Пушкин занимает свою особенную позицию: отношения, соединявшие Пушкина с журналом «Благонамеренный», были живыми, памятливыми; изолированный от общества юноша демонстративно перекликался с толпою гулящих на воле людей, поддакивал им, пререкался с ними.

Глава четвертая

КТО УБИЛ ГРУШНИЦКОГО?

Печорин низверг в преисподнюю бумажного человечка в мундире с будто бы нарисованными эполетами; они — крылышки со звездочками; но то ли амур, то ли ангелочек не взлетел, он упал и разбился, стал трупом. А благоухание, которое распространял Грушницкий при жизни, лишний раз напоминает об его ангелоподобии: черт, по преданию, зловонен, от него смердит, и, стало быть, противоположному ему началу положено источать аромат. И отсюда — помада, духи, которых болтливый ангел «налил себе полсклянки за галстух, в носовой платок, на рукава»; было сотворено фиглярское миропомазание.

У Лермонтова полемика с Булгариным ведется напрямую: убит Грушницкий — убита проводимая им тенденция. Однако и на образе Печорина лежит тень родства с отвергаемой Лермонтовым тенденцией; и, вслушиваясь в монологи Печорина, услышишь порою все тот же бойкий голос... Ивана Выжигина; удалец Выжигин оказывается раздвоенным: Выжигин убил Выжигина!

В 1836 году Булгарин хихикал: посылать героя на Кавказ — штамп. Но в его романе говорилось другое: «Вступите в военную службу и поедем на Кавказ,— увещевал своего господина преданный слуга его.— Здесь, сударь, вам нужны и кареты, и мебели, и двадцать пар платья, и бог весть, что; а там молодому человеку ничего не нужно, кроме сабли да храбрости; а у вас есть и то, и другое. А уж жизнь-то — жизнь-веселье! Каждый божий день — драка, да с какими молодцами, с меткими стрелками, с наездниками, которые кроме Русских не боятся и самого чорта. Винцо славное, славное, баранов тьма, хлеб хороший, а девушки-то, девушки-то: грузиночки, черкешеночки, чудо!..»

Слуга Выжигина излагал программу пребывания своего господина на Кавказе, хотя его господин на Кавказ все-таки не поехал. Но на Кавказе оказался Печорин. И принялся жить по предуказанной программе: ввязываясь в драки с молодцами, с меткими стрелками, что не боятся и «самого чорта»! А девушки-то? И девушка была. Черкешеночка. «Ч у д о!» — восторженно стонет роман Булгарина. «П р е л е с т ь!» — вторит Печорин. А далее полемика начинает развиваться; но если Грушницкий стал Выжигиным по сути своей; то для Печорина фразеология Выжигина и его приятелей — одна из масок.

Рассказывает о себе, положим, один из героев «Ивана Выжигина», Виртутин, и пространную свою исповедь-проповедь о том, каким он хотел быть и каким сделало его общество, он увенчивает поучением: «Вся нравственность, разлитая мудрецами в тысячах книг, заключена апостолами в немногих словах: «...*Любите врагов ваших, творите добро ненавидящим вас*». Булгарин превращался в апостола Фаддея, поучающего: любите врагов ваших! «Очень рад. Я люблю врагов, хотя и не по-христиански»,— отвечает тринадцатому апостолу, Фаддею, Печорин. Антиевангельская линия Печорина неукоснительна; но вряд ли следует возводить богоборческие тирады и поступки героя Лермонтова прямо к евангельскому учению. Оно — конечный объект его эскапад. Но между мифом и Печориным — вереница посредников; и ближайший из них — апостол Фаддей, предмет изысканного и виртуозного пародирования в романе.

«Я часто принужден был говорить горькие истины»,— ораторствует, оплакивая себя, тот же Виртутин — правдолюбец и страдалец, в смиренном облике которого проступает как раз что-то слащавое, литературно-кондитерское. «...Нужны горькие лекарства, едкие истины»,— отзовется лермонтовский роман. Но пройдем мимо частностей и оттеним только то, что с бесспорною непосредственностью относится к принципиальным философским и общественным вопросам: как относиться к врагу? как ориентировать себя социально?

Критика бездушия русской аристократии входила в идеологическую концепцию Булгарина: «Но душа моя создана для деятельности, для сильных ощущений, а светская жизнь есть не поприще для деятельности, а только беспокойный сон... Сердце мое чего-то жаждало; я искал наслаждений и не находил... Но я не хотел ни быть рабом скоропреходящих женских прихотей, ни обманывать женитьбою...» — изливался Выжигин. «...Рабом я быть не могу, а повелевать...— труд утомительный...» — рассуждает Печорин. И еще: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?»

Излияния о пошлости светского общества, жалобы на его бесплодность — ими полон роман, который Лермонтов нескрываемо ненавидел. «Находясь в беспрерывном рессеянии в большом свете, я искал еще рассеяния! Но у нас, для светского человека, нет середины между скукою и развратом. Науки, искусства, художества только распускаются, и много, когда цветут в большом свете, и никогда не приносят плодов зрелых могущих питать душу, дремлющую в бездействии». Да нет, не Печорин все это написал! И не с лермонтовской «Думы» это списано — про плоды, которые не созревают, и про душу, дремлющую в бездействии. А у Выжигина все это найдено и зло спародировано.

«Я... сказал, приняв глубоко тронутый вид...», «Я... принимаю смиренный вид...», «Я... принял серьезный вид»,— то и дело при-

знается Печорин. Много «видов» он принимает: и серьезный, и тронутый, и смиренный. И вид меланхолически сурового обличителя светской жизни и нравов тоже: стиль лермонтовского романа кажется лирически имманентным, довлеющим себе. Но он и остр, колюч, полемически яростен.

Так кто же убил Грушницкого?

Грушницкого убил не́кто, носивший маску Выжигина. Кем же он был?

Лермонтов уверял: он ответил на тревожный вопрос названием своего романа.

Глава пятая

ЭДЕМ И АД ПСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ

«Библию, библию! и французскую непременно»,— заклинает Пушкин брата, взывая к нему из Михайловского в ноябре 1824 года. Недели через две — снова: «Михайло привез мне всё благополучно, а библии нет. Библия для христианина то же, что история для народа». Пушкин требует библию. А раньше, на юге, там, где рождался его роман: «...Читая Шекспира и Библию, святый дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гёте и Шекспира.— Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма» (тот же 1824 год, весна, письмо В. Кюхельбекеру). В Одессе Пушкин читает Библию, потом она исчезает куда-то, и из Псковской губернии доносятся стоны: «Библию, библию!» И бедный Михайло, который почему-то так и не привез поэту Библию, оказывается у истока проблемы романа и мифа: атеисту Пушкину Библия необходима до крайности; тень Библии сопутствует работе его над романом, а библейские образы проецируются им в торопливо бегущую перед его глазами реальность. И в сознании Пушкина Библия становится где-то рядом с его романом.

«И сказал Каин Авелю, брату своему. И когда они были в п о л е, восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его» (Бытие, 4, 8). «...В п о л е, к двум дубкам» отъехали в романе лошади дуэлянтов; были отмерены шаги, грянул выстрел, и произошло убиение. Убит Ленский — стрелою, пулей. Сражен Онегин. Бросился он в скитания по земле; но не дает русская земля ему силы. «...И буду изгнанником и скитальцем на земле; и всякий, кто встретится со мною, убьет меня». Но свыше было повелено, «чтобы никто, встретившись с ним, не убил его» (Бытие, 4, 14-15). И томится Онегин, ища пули в грудь, паралича или «хоть ревматизма»:

> Я молод, жизнь во мне крепка;
> Чего мне ждать? тоска, тоска!..

Один молодой дворянин убил другого. Томился раскаянием, странствовал. Подобное было в действительности; где-нибудь в поле взвивался пороховой дым из дул пистолетов: кто-то убит. Убитого оплакивали. Убивший или бравировал, или горько раскаивался. Люди странствовали, влюблялись и ссорились; вокруг поэта кипела реальность. Зачем же ему нужен был миф?

Затем, наверное, зачем он нужен и нам: рефлектирующего юношу мы называем Гамлетом, отчаянного борца за справедливость Дон Кихотом, верную жену — Пенелопой, маниакального искателя славы — Геростратом, силача — Геркулесом. Грозный начальник — Зевс-громовержец, красавица — Афродита. Когда моряки пересекают экватор, из кубрика выходит Нептун, бог морей; новичков окунают в бочку с водой, и бог выдает им собственноручно подписанное свидетельство. Мы знаем, что никакого Нептуна нет. Мифичен и Геркулес, однако вычеркни из нашей жизни обступающих нас героев трагедий, сказок, преданий или романа, созданного испанцем Мигелем де Сервантесом Сааведрой на рубеже темницы и воли, выброси из нашего обихода античный миф, а заодно уж и русскую Бабу Ягу, Илью Муромца и Иванушку-дурачка — какою же функционально правильной, но убогой и неестественной станет наша мысль и повседневная речь! Заодно придется выкинуть из квартир и новогодние елки, вытолкать Деда Мороза на пенсию, а Снегурочку осудить как злостную тунеядку. Но мы будем упорствовать, и чрезмерный разлив вод мы будем упрямо именовать всемирным потопом, а скопище, толпу — столпотворением Вавилонским.

Геракл, Нептун и всемирный потоп — не декоративный орнамент речи. И не противостоят они реальнейшей жизни, а необходимо участвуют в ней; мифологемы и мифы — какие-то гены духовной жизни, и человек без них безроден. Он ничего не помнит. Но таких, к счастью, не бывает и не было.

Роман Пушкина населен олимпийцами: Зевс дарует поместье Онегину, Терпсихора подвизается в Петербурге. Им — можно? Но чем же хуже библейская Ева, Эва, и миф о сотворении мира, о рае и аде? Литература, не перекликающаяся с чем-то сказанным прежде, порывает связи с историей, становится беллетристикой. Беллетрист заглушает в своем сознании отзвуки художественной памяти: он — «сам по себе». Но он пишет, а выходит нежизненно, потому что сам рассказчик, идеолог, руководитель героев беллетристического произведения, становится фигурой неправдоподобной: беспамятных людей не бывает.

Рассказчик в «Евгении Онегине» памятлив: он таков же, каковы его современники. Он учится атеизму; но атеизм — борьба, диалектическое преображение мифа, а не уход от него.

Стрелялись на дуэлях и собирали оброк— все это было. Но было и другое, была идеологическая, духовная жизнь: верили, сомневались, искали. Четыреста тысяч русских людей, шедших к Воробьевым горам,— не были же они ни сплошной темной массой, обманываемой попами, ни сформировавшимися либералами-материали-

стами, снисходительно склонными рассматривать будущий храм как красивое архитектурное сооружение. Борьба, шедшая в их умах и душах, требовала же и она своего выражения? И как бы психологически достоверен и обобщен ни был предложенный им рассказ о дуэли двух юных помещиков, в нем не было бы общеисторической проблемы, разгадываемой тайны, философской дискуссионности. А рассказчик оказался бы для них лицом посторонним: он знает о порядочности, не помня о праведности, он судит преступление, не ведая о грехе. Не спорит он ни с современниками, с журналистскою братией; не задумывается он и о прошедших через века преданиях про страшных грешников и про создание мира.

В библейских реминисценциях Пушкина и его героя нет автоматизма; к создателю взывает братоубийца, Каин Новоржевского уезда; события, совершившиеся однажды, совершаются и перманентно: Каин ежедневно убивает Авеля, брата своего, имя которого означает «Печаль»; а уж Ленский-то как раз печален. Шаржированно печален: печать печали ложится на все, с чем бы он ни соприкоснулся.

Пушкин писал, работая над «Онегиным»: «Гений Байрона бледнел с его молодостию. В своих трагедиях, не выключая и К а и н а, он уже не тот пламенный демон, который создал Гяура и Чильд Гарольда» (П. А. Вяземскому, 24—25 июня 1824 г. из Одессы в Москву). Не только к «Дон Жуану» Байрона причастен роман Пушкина. К мистерии о Каине также. Но мистерия эта творится в глубине Российской империи, в Псковской губернии: там наново сотворяется мир с его раем и адом, с Адамом и Евою, с искушениями.

При сотворении мира мы присутствуем ежедневно, мы творим его сами: возжигая свет, сажая растения, разводя животных, рожая детей. И Пушкин творил его в романе; и когда он, учась атеизму, начал замышлять свою книгу, «хвалебный гимн отцу миров» слышал он на берегу моря. Но отец миров в романе трансформирован. «Что было бы верхом неприличия в книге феологической, то разве лицемер или глупец может осудить в комедии или в р о м а н е»,— записывает Пушкин. И отец миров повторяется в мышьей беготне современной поэту реальности. Переходы Пушкина от повседневности к общемировым обобщениям барочно причудливы; поэтому и в трагическом недоразумении, происшедшем между уездною барышней и столичным дэнди, увидел он повторение уже бывшего. И Пушкин снова и снова возвращается к первым дням творения мира:

> О люди! все похожи вы
> На прародительницу Э в у...

Был Онегин Каином, и Татьяна «должна в нем ненавидеть убийцу брата своего». Обернулся он Эвой: пожелал вкусить плод с запретного древа. И змием-искусителем был он, и прозревающая

Татьяна вопрошала себя: «Сей ангел, сей надменный бес, что ж он?» А еще ранее:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель...

«Что ж он?.. Кто ты?..» Героиня романа Пушкина и сама мыслит романно. Контроверсами.

И в Новоржевском уезде промелькнуло повторение рая: нет границ цветению; зимы прерывают его, но цветение и в зиме: «морозы» рифмуются с «розами». И лирическая достоверность пейзажей романа не отменяет их философской медитативности, так же как бытовая и психологическая достоверность его персонажей не мешает им варьировать трагическую судьбу героев мифа, предания. Не невежество разума губительно, а невежество духа: неумение узнавать вечное в преходящем, огромное в будничном и бытийное в бытовом. Пушкин знает, какова окружающая его природа и обступающие его люди, но он еще и узнает в них отблески мифической четы первых людей на земле: можно же увидеть Терпсихору в петербургской балерине, хотя зовут ее, скажем, Марья Петровна и она состоит на казенном жалованье; это не удивляет, и никто не стал бы доказывать, что Марья Петровна — не Терпсихора, ибо живет она не на Олимпе, а на Литейном проспекте. Но почему же нельзя увидеть, узнать рай в Новоржевском уезде?

Рай мифа распался тогда, когда совершилось грехопадение; все пошло врозь, за первородный грех люди расплачиваются и поныне. Но здесь-то грехопадения не было! Была идиллия: цветущая земля, чистосердечие и — до убийства — необходимая для идиллии безгреховность. Был мир, где первого встречного звали Агафоном — Добрым. Искуситель являлся там, но обитавшая в раю страдалица не поддалась ему, устояла. Значит, все должно было бы обернуться не так, как в мифе? Пойти по иному пути?

Но тем не менее все пошло своим чередом. И снова был заклан Авель, и падает на братоубийцу проклятие. И снова он обречен на скитания.

Кто же тут прав, кто виноват?

Романная контроверса ширится. В качестве блюстителя закона в романе выступает и творец миров. Идет диалог с ним. Полные сомнений слова говорят ему; но, видимо, не надо представлять себе бога каким-то обидчивым...

«Библию, библию!» — взывал поэт к брату. А ранее, к нему же: «...Пиши мне об новостях нашей словесности; что такое *Сотворение мира* Милонова?» (27 июля 1821 года).

Что такое «Сотворение мира» Михаила Милонова, мы не знаем: поэт умер в 1821 году, и поэма его до нас не дошла. Узнал ли ее Пушкин? Возможно, что и узнал. Что и на нее он как-то отозвался в «Евгении Онегине». А если и нет... Факт знакомства Пушкина с нею добавил бы к истории возникновения его романа лишь еще один штрих.

Глава шестая

И СНОВА О ТОМ, КТО УБИЛ ГРУШНИЦКОГО

И князь, и раб из «Анчара» не устояли пред искушением: повторилось похищение с неба огня, овладение некою тайной во имя скорой победы.

И яицкий Прометей, казак Пугачев, пред искушением не мог устоять: и рассказывает он Гриневу сказку о вóроне и орле. А Гринев, отвергающий сказку, отвергает и искушение: попытаться победить и сделать людей счастливыми немедленно. И появляется странно обаятельный образ юноши-консерватора, программа жизнеустроения которого, будучи изложена вне поэтики «Капитанской дочки», попахивала бы и соглашательством, и мещанской самоизоляцией от борьбы. В поэтической системе Пушкина она не вызывает сомнений в правоте юноши; и дело в том, что тема отказа от искушения, отвержения нравственного соблазна решается в неожиданном жанре: фарсово. Фарс в нашем сознании связывается почему-то с представлением о вульгарности, примитивности: «грубый фарс», «нелепый фарс». Но был домашний, дружеский фарс — тот, который любил Лермонтов:

Люблю я парадоксы ваши,
И ха-ха-ха, и хи-хи-хи,
С <мирновой> штучку, *фарсу* Саши
И Ишки М<ятлева> стихи...

(Из альбома С. Н. Карамзиной)

И фарс подобного рода играл прогрессивную роль: империя требовала патетики, помпезности. А фарс принципиально не патетичен, и патетика может бытовать в нем лишь как пародируемое начало.

Очевидно фарсов Петруша Гринев в начале повествования: он — дворянский недоросль, фигура которого выписана явно назло моралисту Булгарину. Булгарин зло корит дворянство за необразованность, и Пушкин не опровергает его, а поддакивает. Плох Онегин? Учился «чему-нибудь и как-нибудь»? Но другие дворяне еще необразованнее: мотивы и образы «Евгения Онегина» снижаются и снижаются. Снижающие повторения «Евгения Онегина» в «Истории села Горюхина» и в «Капитанской дочке» постоянны. Онегин заменил барщину оброком легким, и то же учинил Белкин, хотя вышло совсем уж нескладно: «...Иван Петрович принужден был отменить барщину и учредить весьма умеренный оброк; но и тут крестьяне, пользуясь его слабостию, на первый год выпросили себе нарочитую льготу, а в следующие более двух третей оброка платили орехами, брусникою и тому подобным; и тут были недоимки». В «Онегине» — деликатно, в виде общих формул: «*Француз убогой... Monsieur прогнали со двора*». В «Капитанской дочке» формулы разворачиваются в бытовые кар-

тинки: «...Н е с ч а с т н ы й ф р а н ц у з был смертельно пьян... Батюшка за ворот приподнял его с кровати, вытолкал из дверей и в тот же день п р о г н а л с о д в о р а...» Автореминисценции подобного рода закономерны: герои Пушкина начинают миграцию в фарс.

Фарс смеется, во-первых, над крайностями патетики, лиризма, просвещенной учености. Во-вторых же, погружая героя в фарс, художник обретает возможность потешаться над ним, опережая насмешки над ним других. Окруженный шутками, он несет в себе какую-то тайну: может быть, тайну истинной праведности? Идеальные герои фарса — Петрушка вертепа да Иванушка-дурачок. Незадачливые неудачники, о праведности которых не знает никто. Будучи жанром площадным, всенародным, фарс — и очень домашний жанр. Он сообщает жизни толпы какую-то нравственную уютность, ощущение близости каждого к скрытому где-то очагу доброты, к истокам народных моральных заветов.

Смеяться над Петрушкой да над Иванушкой-дурачком? Сердиться? Попрекать их тем, что они чего-то не читали или что умы их не снедают идеи парламентаризма? Но они же первыми смеются над собою самими! И если сыну отечества подобает просвещать себя чтением, они отправляются в кондитерскую лавку и вперяются в критическую статью «Благонамеренного». А если им доказывают, сколь привлекателен парламент, они соглашаются тотчас же: «Горюхино... управлялось старшинами, избираемыми народом на вече, мирскою сходкою называемом». Иванушка и критику читает, и парламентскую жизнь налаживает. Но если она не налаживается, он тут же готов согласиться: да, этот парламент не задался; да, да, разумеется, нужен другой, новый, просвещенный парламент; да, как же... это мы мигом! Но хотя и нелеп в своем усердии неказистый Иванушка, а жизнь свою он построит как-то так, что ни безобидной старухи не ударит казацкой саблею; ни младенца-царевича не прирежет. Герой фарса искушению не поддается; тут он и самого дьявола перехитрит.

«Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений»,— иронически обронит лермонтовский Печорин: досада искушающего перед упорством простака, который по поводу всего происшедшего в повести «Фаталист» мог сказать лишь, что «это штука довольно мудреная!» И потом «он прибавил, несколько подумав:

— Да, жаль беднягу... Чорт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!..» И Максим Максимыч не знал, как он близок был к истине; не чор-т, правда, дернул поручика Вулича выспрашивать у пьяного казака, кого он ищет ночью на улице, а Пе-чор-ин; искушал он и Вулича.

И послал князь раба к анчару, и он послушно...

А Максим Максимыч потек бы за ветвью анчара? А Савельич? Да нет, не потек бы! А уж он ли не раб? Но не потек бы он к ана-

фемскому растению, а барское дитя, лелеемого им Петрушу, и на тысячу верст не подпустил бы к нему: от принятия соблазна его защищает жанр, которым он огражден.

Господин и слуга, юноша и старик, лирическое чистосердечие и фарсовое ворчание в «Капитанской дочке» поставлены рядом: Пушкин обратился к канонической паре «Дон Кихот — Санчо Панса». И как только на арену выходит Савельич, Гринев стряхивает с себя фарсовый наряд, препоручая его своему слуге (а слуга-то — сниженный вариант няни Татьяны из «Евгения Онегина»). Восприятие мира обретает двуокость: Гринев смотрит на происходящее рыцарственно, лирически, а старик Савельич — бесхитростно просто, предостерегая своего повелителя от крайностей: и от избыточного обучения; и от излишних увлечений; и от чрезмерных изъявлений благодарности Вожатому. И от крайностей героизма: можно-де плюнуть да и поцеловать «у злод...» руку, отрешась от идеи своей лишь на словах, а не в сердце и повторив отречение мифического тезки и патрона Гринева, св. апостола Петра. Отрекся же тот однажды, и — ничего: он остался в святых. Почему бы так же не поступить и другому Петру, Гриневу? И шутливые баталии, которые Гринев ведет с Савельичем,— баталии лирики и патетики с фарсом.

Обращение Пушкина к фарсу соизмеримо с его социально-этическими исканиями в области русской истории: найти силу, которая могла бы, не мудря, не впадая в религиозный экстаз, не навязывая другим своей святости, а, напротив, ворча, кряхтя и кляня себя за грехи, уйти от искушения злом. Искушение — антитеза жертвы; вся жизнь тирана—попытка ухода от жертвенности, а жизнь истинно свободного человека, будь он даже рабом, столь же вечная попытка ухода от искушений.

Пушкин шел и к трагедии, и к фарсу. А вокруг недоумевали, сокрушались да хмурились. Жандармы усматривали в его стихах проявление либерализма, либералы — акт примирения с жандармами и отступничества: Русь знавала и расположенных к либерализму жандармов и склонных к жандармской суровости либералов.

Лавируя между ними, неторопливой рысцою трусили по русской степи Петр Гринев да Савельич. А за горами, за долами, как и положено фарсовому герою, уютно расположившись у очага, бесхитростно рассказывал о своей встрече с загадочным офицером Максим Максимыч — человек, имя которого означает что-то вроде «Величайший из Великих». И (по-своему) великим он был, хотя Печорин и третировал его как недалекого простака.

Савельич — суфлер и режиссер, подсказывающий Гриневу, как ему надобно сыграть; причем режиссер школы Станиславского: не любит нажима, наигрыша. Савельич — дом, который повсюду следует за Гриневым. Домоправитель. Домоустроитель. Смотритель дома и хозяйства Гринева: денег, одежды. И тела его, а тело-то у нас — не одно: одно — первородное, наше; другое — одежда; третье — дом с его очагом, печью-сердцем. Далее — родной город, се-

ло, родная страна. Многоплотие это и блюдет престарелый чудак, ворчливо уютный.

Фарс уютен; у Лермонтова, безукоризненно ощущавшего суть каждого литературного жанра, фарс, «фарса Саши» — там, где отвергнуты «бури... страстей»; где «под вечер тихий разговор» ведут меж собою люди — приятели, вокруг очага сошедшиеся. Там, где уют. Потому что уют — отрешение от крайностей, от показухи, от крика; уют — вполголоса речь; и крик, вопль в фарсе существуют лишь как пародия на неестественно бурное выражение чувств.

Друг друга вмиг узнали —
И тот, и тот завыл:
«Терентьич! где хозяйка?» —
Помещик возопил.

«Охти, охти боярин! —
Ответствовал старик,—
Охти!» — и, скорчась, слезы
Утер своей полой.

«Конечно, в доме худо! —
Мой витязь возопил.—
Скажи, не дай томиться:
Жива иль нет жена?»

Вышеописанное происходит в пародийной балладе И. Дмитриева «Карикатура» (1791); и доказать причастность к ней Пушкина было бы невозможно — не поверили бы! — не сошлись поэт на нее откровенно: Самсон Вырин рассказывал титулярному советнику А. Г. Н. о паломничестве за дочерью и неоднократно прерывал рассказ «слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева». Для чего нужна ссылка на Дмитриева? Очевидно, она — своеобразный сигнал о контакте Пушкина с фарсом. Баллада Дмитриева фарсово пародийна: герой узнает об измене жены и впадает в преувеличенное горе. Но его-то беспутная жена — в остроге, а Дуня свободна и счастлива; и фарс, аккомпанирующий повествованию, ставит под некоторое сомнение искренность избыточных слез Вырина (а тут еще и пунш, которым рыдающий отец подогревает себя).

В «Станционном смотрителе» Пушкин присматривается к фарсу, примеривается. В «Капитанской дочке» он и сам берется за фарс, хотя и об упомянутом им прежде блестящем фарсе И. Дмитриева он не хочет забывать: Савельич — продолжение образа Терентьича:

Холоп его усердный
Представился ему,—

живописал И. Дмитриев, приступая к повествованию о боярине и верном Терентьиче, а Савельич — тоже холоп, и письмо к батюшке Петра Гринева он подписывает: «Верный холоп ваш...». Распространяя вокруг себя фарсовое начало, он расхаживает по стра-

ницам книги Пушкина живым выражением неразрывной связи странника, блудного сына с родным домом. А у Лермонтова что-то от Савельича отзовется в Максиме Максимыче; и тяга поэта к фарсу скажется в образе милого ворчуна.

Один и тот же жест повторяется у Лермонтова много раз. Печорин подслушивает интригующих против него заговорщиков; они подбивают Грушницкого на низость. «Если б Грушницкий не согласился, я бросился б ему на шею»,— записывает Печорин. Но Грушницкий согласился на подлость, и броситься ему на шею Печорину не пришлось.

Одно из стихотворений Лермонтова кончается признанием:

И так на шею бы
Тебе я кинулся.

(«Слышу ли голос твой...»)

И вдруг жест повторяется снова:

...И часто был готов
Я броситься на шею
К madame de-Курдюков.

(В альбом автору «Курдюковой»)

И высшее для Лермонтова выражение благодарности равно адресуется и милой сердцу поэта женщине и... литературной героине. Типично фарсовой русской помещице из стихов И. Мятлева, очень смешных: взрослея, поэт тянется к фарсу. К фарсу идут от оглушающего, кричащего; фарс — уход от соблазнов. В фарсе человек чистым становится; оттого-то и нужен фарсу — для завершения, для жанрового самообозначения его — огонь: очаг, камин или хотя бы бивуачный костерик, на котором кипятит чай Максим Максимыч в сакле, в горах. Или «дымок спаленной жнивы» в «Родине»: «говор пьяных мужичков» раздается здесь. Офицер-фронтовик Лермонтов прекрасно знал, что говор пьяных мужичков не так-то уж благостен. Фарсовы эти мужички: пьяный мужик — типично фарсовая фигура. Но и в пьянстве чисты они, и в непотребных словах чисты: «дрожащие огни печальных деревень» светят в ночи.

А очищение — преобладающее состояние Лермонтова, форсируемое им к концу его жизни: не хотел оставлять мир, не очистившись.

Был демон — сумрачное и тревожное видение.

Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами!

Но очищаться, отделываться — не только лично-биографическое состояние Лермонтова, а явление социально-поэтическое. Романообразующее. И Лермонтов создает роман нового типа: роман, в котором передовой интеллигент, как в элегии «Родина», сбрасывает с себя груз былых предрассудков. Очищает себя от демона:

отделался стихами. А прозой? И прозой тоже. И возник Печорин. А рядом с ним Максим Максимыч прорисовался: человек, соединяющий в себе что-то и от капитана Миронова, и от ворчуна Савельича, но отличающийся от них прежде всего одним: у него нет семьи, нет дома, нет очага. Ему некуда возвращаться.

Возвращаются в дом: туда, где очаг и семья.

У Пушкина домовитость, семейность — норма жизни: семья — единое тело, лик, обрамленный стенами дома, но и открытый миру. Семья потенциально идиллична; а фарс — изнанка идиллии. Рождаясь в семье, он выплескивается на площадь и вносит в ее жизнь грубовато-сердечные отношения: пререкания Савельича с Пугачевым сродни какой-то семейной перебранке. Семья у Пушкина всепроникающа и всеохватывающа; вне ее — тьма кромешная, инобытие.

Но «Герой...»—бивуачный роман. «Мой дом—моя крепость»,— говорят англичане. А тут: «Моя крепость — мой дом».

Белогорская крепость в «Капитанской дочке» — крепость домовитая. Дом Мироновых — копия тогдашнего государства. С домоправительницей во главе: Василиса Егоровна — местная Екатерина II, а «кривой старичок в офицерском мундире» — вроде Потемкина: «Старичок своим о д и н о к и м г л а з о м поглядывал на меня...» Дом — стены. Дом — то, что скрыто за стенами. Дом — и застенок; и неприглядные функции империи также отправляются в доме Мироновых — крепости в крепости. Более официальный Оренбург и тот домовит: рокировка функций дома и крепости осуществляется постоянно.

«Герой...» населен людьми бездомными: это — или фронтовики, или разбойники, или, говоря по-нынешнему, курортники; дом их далеко, в метрополии, а здесь, на водах, нет и не может у них быть дома. У контрабандистов, правда, дом. Но и он — не гнездо, а гнездовье; не тихая пристань — пристанище. Характеристика дома балансирует на каламбуре: «там нечисто!» И в дом, где нечисто, вселяется Григорий Печорин. И критически замечает: «На стене ни одного образа — дурной знак!»

Дома́ в романе так или иначе преображены в крепости: проведя вечер у Веры, Печорин оказывается как бы в осаде; а в повести «Фаталист» он сам идет на штурм избы-крепости, врываясь в нее и беря в плен ее защитника, убийцу-казака. Казак отстреливается: «Выстрел раздался у меня над самым ухом, пуля сорвала эполет». А ранее было: «Пуля оцарапала мне колено». В Печорина, как мы видим, стреляют, словно соблюдая условия дуэли Онегина с Ленским: «и метить в ляжку («колено») иль в висок («над самым ухом»)». Его об-стрел-ивают с ног до головы; но Печорин и сам — странствующая крепость какая-то, неприступная, и люди для него — тоже крепости и крепостицы. И, одаривая Бэлу нарядами, Печорин говорит о ее завоевании в каких-то штурмовых артиллерийских метафорах: «...Устоит ли азиатская красавица против такой батареи?»

Идиллия у Пушкина укрепляется единением с фарсом; Лермонтов фарс и идиллию разъединяет: у него есть стремление к фарсу, есть идиллии «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Казачья колыбельная песня». А другое — печоринское, что ли,— начало в творчестве поэта твердит, что идиллия — обман: идиллический огонек оказывается западнею («Тамара»); упование на возвращение в дом и на встречу с сыном пресекается изменою или смертью («Воздушный корабль»). И на руинах идиллии начинает греметь баллада.

В балладе — и дом Тамары, и берег, на который из глубин океанских исторгнута морская царевна. «Берег» — понятие, метафорический план которого приближается к понятию «дом»: вернуться домой — приплыть к родным берегам. Но бездомный скиталец Печорин ощущает себя на неуютном берегу матросом покинутого корабля: дом для него — не берег, и берег — не дом. И сцена, в которой Печорин отыскивает жилище в Тамани,— дом на берегу! — не может не вызвать в памяти сцену из другого произведения Лермонтова: там снимали дом на окраине города.

«Чей это дом?» — домогается Лугин, герой интригующего отрывка «У графа В... был музыкальный вечер». И опять: «— Новый хозяин здесь живет? — Нет.— А где же? — А чорт его знает»,— ответствует дворник. А где жильцы? «А бог их знает!» Хозяин — в ведомстве «чорта», а жильцы — «бог их знает!» где; и номер 27 «уж бог знает сколько лет пустой». Пустота! Пространство, простирающееся между «чорт его знает» и «бог их знает». В этом пространстве и встретится Лугин со стариком-привидением и его пленницей, грустной красавицей, обитателями опустевшего дома. Аттестация этого дома как нечистого места тоже была бы уместна; мизансцены в общем-то те же, что и в «Тамани». «Из хаты повеяло сыростью»,— говорится в «Тамани». Здесь же: «Им в лицо пахнуло сыростью». Разумеется, обставлена петербургская квартира пригляднее грязной лачуги; даже есть подобие... образа. Не образ, правда, а «поясной портрет, изображавший человека лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами; в правой руке он держал золотую табакерку необыкновенной величины». Портрет этот — пародия на образ: человек лет сорока (!) держит в деснице золотую табакерку. «На пальцах красовалось множество разных перстней»; табакерка, сверкающая в унизанных кольцами перстах: жестом святого, благословляющего народ, герой портрета благословляет мир огромной золотой табакеркой.

Но Печорин в экспозиции романа о нем дан, явлен так же, как призрак-портрет в Петербурге. Он — между чертом и богом, и Максим Максимыч, вторя безымянному дворнику из неоконченного отрывка, раздосадованно бросает по поводу оставленных ему записок, скрижалей: «А бог его знает! какие-то записки...» Печорин — в пустоте. В темени гор. Он открывается рассказчику

ночью: в наступающем мраке произносится о нем слово Максима Максимыча.

« — Вот и Крестовая! — сказал мне штабс-капитан, когда мы съехали в Чертову долину, указывая на холм, покрытый пеленою снега; на его вершине чернелся каменный крест...»

Крестное начало и начало черт-овское выделяются, акцентируются одним и тем же приемом — приемом опровержения. Легенды опровергаются как бы между прочим, попутно: «Кстати, об этом кресте существует... предание, будто его поставил император Петр 1-й, проезжая через Кавказ...» Но Петр не бывал здесь. Дана всего лишь справка в стиле тех замечаний, которыми наполнялись путевые записки и очерки; но мотив форсируется, остается в памяти.

Так же и с именем долины: не Чéртова, а Чертóва. Не от «черта», а от «черты» — рубежа. Снова опровергнут миф, но опровергаемое всегда влечет к себе с особенной силой: а вдруг все-таки оно-то как раз и есть истина?

О Печорине оповещают в ночи. Его фигура вырисовывается из мрака где-то между крестом и именем черта. На подъеме в гору. А после, днем, по мере спуска в долину — приближение к нему. И он — легок на помине! — предстает въяве: петербургский щеголь-интеллектуал в ослепительно чистом белье...

Поэма Лермонтова «Сказка для детей» — явление не менее существенное, чем «Демон». «Поэма представляет собой определенный этап в работе Лермонтова над темой Демона, низведенного здесь с высот романтической абстракции в реальную общественную среду» *,— сообщает комментарий. И верно: урбанический демон, черт, по словам Родиона Раскольникова, убивший старуху-процентщицу, начинается, возможно, в «Пиковой даме» Пушкина да в лукавых строках этой поэмы. Он обаятелен, умен и приветлив.

Но этот чорт совсем иного сорта —
Аристократ и не похож на чорта.

И Печорин — аристократ. И на черта он не похож, хотя и вторит он демону-петербуржцу. «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души!» — признает Печорин на Кавказе, словно продолжая монолог, начатый в Петербурге. На Кавказе — княжна Мери, Бэла: обеим по шестнадцать-семнадцать. А в Петербурге была княжна Нина, ей — пятнадцать.

«Она как цветок...» — скажет Печорин про юную душу. И петербуржец-демон увидит такую же душу:

Она росла, как ландыш за стеклом
Или скорей как бледный цвет подснежный.

---

* Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6-ти тт., т. 4. М.—Л., 1955, с. 411.

И на балы все три княжны отправились однажды: первая — на водах, на провинциальный бал; вторая — на свадебный бал в ауле, третья — на великосветский. Похожие княжны! А покровители их на балах тоже сходствуют как братья родные; и, как сказали бы криминалисты, «почерк» у них общий.

То был ли сам великий Сатана
Иль мелкий бес из самых нечиновных,
Которых дружба людям так нужна
Для тайных дел, семейных и любовных?
Не знаю! Если б им была дана
Земная форма, по рогам и платью
Я мог бы сволочь различить со знатью...

Снова: «Не знаю!» — то же, что и в романе. И излагая великого поэта прозаически, необходимо сказать: сопровождающая нашу духовную жизнь ориентация на миф предполагает обнаружение *функционального* сходства при психологическом, бытовом, социальном различии сопоставляемых величин. Иногда мы считаем, что в литературном герое надо узнать себя; но логичнее задаться целью узнать в нем другого героя, идеологему, а себя-то узнать в реально существовавшем писателе.

Печорин — юноша тридцатых годов, кто же спорит. Но все же *А* не есть *А*, и проблема состояла в том, чтобы увидеть, как и отчего этот юноша-прапорщик ходом мыслей и дел принял на свои плечи тяжкое бремя не столь уж чарующих функций трагического носителя зла. Печорин — демон в мундире, это трюизм. Но мундир заслонил жанрово необходимый роману демонизм лермонтовского прапорщика. А задача состояла именно в развенчании демонизма, в обнаружении его исторической неуместности.

Философски отвлеченно мыслить о свободе воли в тридцатые годы было насущно, разумно: как известно, события предшествующих лет — революция во Франции, Наполеон, восстание декабристов — требовали широкой и в хорошем смысле слова абстрактной, спекулятивной интерпретации. В спорах о свободе воли варьировались и идеи демонизма. Но время шло, демонизм становился опасной забавой. Не будем бояться банальностей: он дезориентировал, уводил в сторону от насущных общественных и литературных задач. А спроецированный в быт, в повседневность, он принимал характер опасной, жестокой догмы: во что бы то ни стало жить по-своему, вне каких бы то ни было рамок и обязательств; жить, не страшась попирать по пути достоинство каких-то Максимов Максимычей, любовь княжон, семью. Это был нигилизм личностный, аристократический, обаятельный. Но — нигилизм: от nihil — «ничто» (черта, может быть, и нет, как нет и Нептуна; но есть черный идеал некоего полного, совершенного отвержения, у-ничто-женья всего; идеал зияющей бездны, бездомности, нуля, пустоты с конечным истреблением себя самого).

Чеховская Попрыгунья не узнала героя и подвижника в собственном супруге, скучном докторе Дымове. Публика, хохотавшая над королем-шутом князем Львом Мышкиным у Достоевского, не узнала в нем олицетворенной им истины: не узнавали, не узнавали... А мы в жизни все и всегда узнаем и разгадываем?

С Пушкина, Гоголя, Лермонтова начинается призыв: «Узнавайте!» Но пока ни правдивого, ни инфернального в быту, в подробностях жизни не различишь, тем более что инфернальное всячески уверяет нас в том, что оно — земное. «...Какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!..»— посмеивается «аристократ», который «не похож на чорта», снова кивая в сторону романа Булгарина, поглядывая в сие евангелие от Фаддея и цитируя его: «Трое суток мы скакали по большой дороге... На всякой станции делали нам некоторые затруднения, потому что в подорожной не было прописано: *по казенной надобности».* Но не было прописано у Мило-вид-ина — зато прописано у Печор-ина: он себе в подорожную что хотите мог прописать!

Проповедь веры перешла к Фаддею Булгарину. Почему бы проповеди скептицизма не перейти к странствующему офицеру с подорожной по казенной надобности? И в новый Иерусалим, в Тамань да в Пятигорск, въезжает Григорий Печорин на коне вороном, провозглашая: «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят*». И ужасно заботится он о том, чтобы в хатах у поселян образа висели, а отправляемый им к праотцам Иван Выжигин перед смертью не забыл помолиться.

Лермонтов опасался, что Печорина сочтут неправдоподобно зловещим, порочным. Он отстаивал свое право составить его портрет «из пороков всего... поколения, в полном их развитии». Он полемизировал: «Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен...» (мысль о том, что Печорин вовсе и не дурен, к нему, как мы видим, не приходила). Он утверждал, «что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места», но он знает «орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое... наносит неотразимый и верный удар». Пороки — дурен — брань — смертельное орудие — удар: вся поэтика строжайшей и непрощающей эпиграммы. Но Лермонтов здесь — уже и обличитель-пророк с едкими истинами на устах. Печорин — несомненная «болезнь» общества, и романная контроверса — в том, как от нее исцелиться: Печорин-то — не столько вне пророка, сколько и в нем тоже, ибо и ровесник он самому Лермонтову, и биографически близок с ним. Причем и духовно-биографически: и о свободе воли он искренне размышляет, и светскую жизнь осуждает как тяготу, повторяя Булгарина, но и самого же Лермонтова повторяя. Более того, Печорин уже знает, что будет дальше, какие появятся философские веяния: придет позитивизм, и вопрос о свободе воли можно, наконец, будет решить эмпирически, наглядно.

И нарядил поэт демона в запыленный сюртук. В офицерский мундир. В костюм черкеса. И посадил его на вороного коня, тоже Черкеса. И сказал: он — Герой Нашего Времени.

И нет заповеди, которой не попрал бы Печорин: поведение его планомерно; и для него что ни заповедь, то — крепость, которую он берет приступом, штурмом.

Не сотвори себе кумира? Но Печорин делает людей язычниками, поклоняющимися ему. Повесть «Бэла». Три героя ее: он, Печорин; Максим Максимыч и девушка-черкешенка. Снова треугольная площадка, и на вершине треугольника, конечно, Печорин: треугольник положен горизонтально; сходятся пути, ведущие к земному богу, к кумиру. К офицеру, ведущему теологический диспут со своей полонянкой-рабою. А повесть «Княжна Мери» вся — о рабах Печорина. И Бэла находила в себе силы сказать: «Я не раба его,— я княжеская дочь!..» Но Вера говорит: «Ты знаешь, что я твоя раба: я никогда не умела тебе противиться...» И эта раба тоже лжеангел, ибо как раз по поводу всех душевных борений Веры произносится сентенция: «С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают (за что им глубочайшая благодарность), их столько раз называли ангелами, что они в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом...» Снова появляется мотив «ангел — за деньги»; а сначала он появился тогда, когда Печорин, разуверяя Грушницкого, бросил ему: никакой княжна Мери не ангел, она подняла ему стакан, но сторож сделал бы то же, надеясь получить на водку. Но в роли сторожа, алчущего сорвать на водку, теперь выступают собирательные «поэты», о которых Печорин говорит так, будто он самолично был свидетелем их искательств перед Нероном. Он и Грушницкому бросит: «Берегитесь!.. Вспомните Юлия Цезаря!» И опять так, словно и при убийстве римского диктатора он присутствовал. Все — рабы Печорина. Всё и все у ног его.

Или: не укради! Печорин не крадет; не унижаться же ему до кражи со взломом! Но он похищает. И не что-то, а кого-то: Бэлу. Через роман Лермонтова проходит несколько парных понятий, которые можно было бы назвать «понятия-рифмы»; одна из подобных пар — «женщина — лошадь» (у Пушкина женщина — лань, а мужчина — конь). Похищение женщины, завоевание ее — укрощение коня. Но и: обладание женщиной — присвоение тайны смерти, ибо легенды неизменно связывали коня со смертью человека, с жизнью его в инобытии.

Чти отца и матерь свою? Но Печорину некого чтить: отца и матери у него словно бы и не было никогда. Он — человек ниоткуда; и пушкинский мотив родословной, трактуемой как развертывание во времени единого перманентно живущего тела, в сознании Печорина начисто отрезается; и невозможно представить себе ни какого-нибудь... дядюшку Печорина, ни его мать, ни отца. Родословной у Печорина нет.

Не клянись? Но жанр, которым он благословляет людей так же, как висевший в пустой квартире портрет благословлял их золотой табакеркой, немыслим без клятв: дневник — клятва, даваемая изо дня в день; и пишущий дневник лишь клятвенно может подтвердить подлинность запечатленных событий и связанных с ними переживаний.

Не убий? Но что уж тут говорить! Не существует для Печорина и этого «не». И гарцует он по горам, по долинам, вводя в заблуждение читающую публику своим изысканным видом и своим дневником. В скрижалях черного всадника — и клочки романа Булгарина, и обрывки дневника Байрона; и невесть что еще (литературный состав «Журнала Печорина» совсем не исследован). Но они производят впечатление. Искренностью страдания. Точностью психологических зарисовок. Остротою проблем. А острота эта — от того, что для Печорина важен принцип: «Здесь и сейчас!» Сейчас и здесь должна предстать перед ним Бэла, положим. И по тому же принципу должен быть разрешен вопрос о свободе воли: здесь, сейчас, и чтобы было наглядно!

И в финале книги появляется «Фаталист».

Иван Карамазов в «Братьях...» Достоевского рассказывал Алеше сочиненную им поэму о беседе эмпирика Великого Инквизитора с богом. С Христом. Великий Инквизитор напоминает о трех искушающих вопросах, когда-то поставленных перед его собеседником: броситься, в частности, с вершины храма, остаться невредимым; наглядно доказать маловерам, что бог есть, и увлечь их, повести за собой.

События повести «Фаталист» — повторение этого искушения: только храм заменен модернизирующим древний сюжет пистолетом, при помощи которого компания офицеров выясняет, есть ли предопределение. Существо решения ими вопроса даже и не важно, первостепенно другое: вопрос-то, оказывается, можно разрешить не сходя с места, путем эмпирическим.

Когда серб Вулич предложил испытать судьбу, со всех сторон раздалось: «Не мне, не мне!.. вот чудак! придет же в голову!..» И тут-то из тьмы вынырнул Печорин: «Предлагаю пари...» Начинают проверку идеи. Идея, как известно, ведет себя двойственно: она опровергается, но через час-другой подтверждается; Вулич должен умереть, и всадник, въехавший в мир на черном коне своем, смерть его видел заранее: «...привычным глазам трудно ошибиться».

И не ошиблись привычные глаза Пе-чор-ина: умер поручик Вулич, убили его в тот вечер, когда Печорин предопределению «твердо верил: доказательства были разительны...» Вера и доказательства! Но начинается переполох в станице, где появился Печорин. Пьяный казак Ефимыч полоснул шашкой ни в чем не повинную свинью: подобно гоголевским героям, он верил, что именно в свиньях скрываются черти. Но полоснул Ефимыч свинью, а за

нею как ни в чем не бывало идет кто-то: «черные волосы, черные проницательные глаза...» Идет да и спрашивает: «Кого ты, братец, ищешь? — *Тебя!* — отвечал казак, ударив его шашкой, и разрубил его от плеча почти до сердца...» Но, уж конечно, не Вулича он искал. Чер-та: спьяна хотел черта одолеть, а убил храбреца и кристально честного человека: «Согрешил, брат Ефимыч...»

Но «тому не нужно далеко ходить, у кого черт за плечами»,— говорит, глотая галушки, гоголевский Пацюк, хуторской специалист по оккультным делам. И черт оказывается за плечами у брата Ефимыча. И стреляет Ефимыч в черта, да разве же в него попадешь? Разве достанешь шашкой? «...Дым, наполнивший комнату, помешал моему противнику найти шашку, лежавшую возле него. Я схватил его за руки...» И ночь, и луна, и дым: последний подвиг Пе-чор-ина чер-товски эффектен!

«Пьяных мужичков» прославил Лермонтов в «Родине». А Ефимыч в «Герое...»? Он же — один из таких мужичков. Пьяных. Но здесь он уже — не ласково фарсовая фигурка: связался он с Печор-иным, и фарс рушится так же, как и идиллия. И пойдет теперь Ефимыч под кнут да в Сибирь.

Бедный Ефимыч! Бедный серб Вулич: «Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!..» — посетует Максим Максимыч Печорину: он журнала Печорина не читал и о том, *кто́* стоит перед ним, не догадывался.

Да и Печорин, в конце концов, тоже бедный: умный русский поэт-офицер, смелый и чистый душою, на пороге новых времен счел своею обязанностью изгнать его из себя. А уж что хорошего в том, что тебя откуда бы то ни было изгоняют!..

«Наша публика так молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения»,— иронически сокрушался Лермонтов. Первая половина прошлого века приближалась к концу, и Лермонтов уже чувствовал себя едва ли не последним носителем заветов той культуры, в которой «любили соединять приятное с полезным, мешать дело с бездельем и подслащать горькое лекарство нравоучений, как тогда говорили, занимательностью интересных, даже забавных рассказов, приводимых в пример для назидания... В старину в ходу были басни Эзопа и Федра, и собиратели и издатели их прилагали к ним разные нравоучения, каждый по своему разумению»,— писал, характеризуя эту культуру, Ф. Буслаев («О значении современного романа», М., 1877, с. 30—31). Культуру, о которой вспоминал классик нашей отечественной филологии, Лермонтов, естественно, знал еще ближе. Как что-то умирающее, обреченное. Но и как что-то художественно активное, живущее в памяти публики. Пушкин и Гоголь еще *активизировали* отдельные элементы этой культуры; Лермонтов ее *адаптировал*, пользуясь ею уже в совершенно иных целях: для последовательного нравственного самоочищения Я сама собою напрашивалась история о появлении в современном обще-

стве демона-аристократа, демона при шпаге и в эполетах. И что должен делать такой демон, оказавшись среди почтенных отцов семейств, образованных княжон, философствующих докторов и полуторговцев-полуразбойников? Во-первых, скрыть свою инфернальную родословную и принять обличие эксцентричного чудака; во-вторых же, расставлять окружающим различного рода тенета, искушать их и служить для них примером безнаказанного попрания первостепенной важности нравственных заповедей (а возведение сюжета запутанного повествования к истории попрания той или иной заповеди в массовой культуре было обычнейшим делом).

И Печорин своевольничает, мистифицируя и приковывая к себе всеобщее внимание. Архаичная «басня» мгновенно прояснила бы его облик, вывела бы его на чистую воду и заклеймила бы его наивным, но несомненным «нравоучением». Но он — в романе. В жанре, который далек от дидактического простодушия устаревающих притч и переходящих от поколения к поколению душеспасительных новелл и фаблью. Печорину, так сказать, гарантирована безопасность: роман основан на контроверсе, на присущем ищущему разуму высоком недоумении перед действительностью. Нравоучение здесь неуместно: Печорин ускользнет от него так же, как ускользал он от выстрелов, а роман будет разрушен, скомпрометирован. Но роман может спросить: как быть с Печориным? И можно ли освободить себя от него, возвратив людям то лучшее, что он похитил у них,— обаяние, бесстрашие, силу воли?

Лермонтов, несомненно, полагает, что можно; и всегдашняя категоричность его суждения не противоречит жанровой природе романа: Лермонтов избавляется, отделывается от своего героя, имея в виду, что подобное очищение — не однократный акт, а длительный тяжкий процесс, переживаемый им самим, его современниками и, возможно, всем человечеством. Сохраняющий романную контроверсу необходимый роману вопросительный знак ставится не над словом *«кто»*, а над словами *«как? каким образом?»*.

Кто стал «героем нашего времени», ясно.

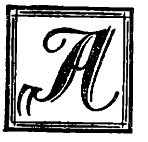
Как избавиться от странного пришлеца, порожденного этим временем?

Но роман есть роман — жанр, возникающий не тогда, когда знают, а тогда, когда хотят, рвутся, стремятся узнать...


Часть четвертая
Глаза повести и очи поэмы

Глава первая

ЗРЯЧИЕ СЛЕПЦЫ



слепцы продолжали скитаться по журналам, и даже солидный «Вестник Европы» рассуждал об их участи:

Пламенная фантазия заменяет для них некоторым образом зрение. Она представляет им особенное, невыразимое действие света, красок, вида тел, их разделения во вселенной,— изображение величественной картины неба и земли... Сии образы их фантазии должны быть велики, сильны, чудесны, ето-то часто побуждает их оставлять общество и углубляться в отвлеченные размышления.

Удивительно, что и слепые в любви обращают внимание на красоту...

(«О нравственных свойствах слепцов» *с нем: М. Ч.,* 1830, № 9, с. 49—50.)

Открыть кому-то глаза... Но как же те, чьи глаза все-таки никогда не откроются? Неполноценны они? У слепцов своя ценность — их слепота: слепцы мыслят поэмно; поэмное восприятие мира — богатство слепцов. И на рубеже барокко и последующего торжества просвещения резко обнаружилась антропоморфная природа вставших во взаимную оппозицию жанров: поэмы и повести. Повесть... Ее сфера — закономерности жизни, реализуемые в ряде зорко подсмотренных злободневных подробностей. А творить поэмы — трагическое счастье слепцов (разумеется, слепцов в метафорическом значении слова).

Борьба поэзии и прозы в тридцатые годы — явление общеизвестное. Изученное. Договорить можно лишь то, что она осуществлялась прежде всего как борьба поэмы и повести, да в сами эти жанры углубиться немного, остановившись в основном на их взаимопроникновении.

О поэме есть отличное рассуждение — статья Л. Мелиховой: «...Способностью общения с двумя мирами обладает герой поэмы... Лицом к лицу с... обыкновеннейшим миром внезапно становится нечто мыслимое лишь как явление вечное и непреходящее: герои «Двенадцати» Блока встретились с Иисусом Христом, и, не произойди эта встреча, не было бы поэмы... Происходит некое со-

прикосновение сущего с бывшим, изменяющегося с неизменным, становящегося с законченным. Это для поэмы является элементом обязательным, жанрообразующим» *. Все сказано точно, но какая-то преждевременная законченность холодит статью: представление о литературе как о множестве книг стоит за ней — беда общая.

Но до книг классиков были книги тружеников, низринутых в бездну безвестности; а до них были журналы; любопытствовали об отношении к миру слепых, и заметка в «Вестнике Европы» по странной случайности излагает суть поэмы как жанра. Чувствовали, что мир вступает в эпоху приоритета зрения, глаз: письмо и полиграфия возложили восприятие чужого слова на *глаза,* а не на *слух*; глаз, усиленный микроскопом, вперился в микромир; очки, лорнет, бинокль, подзорная труба простирали его и на ложи незнакомых дам, и на звездные миры неба («Телескоп» забивал «Молву» — право же, что-то знаменательное было в игре названий тогдашних журналов). Лик человеческий деформировался, так сказать, на глазах: глаз облагораживался, рос и индустриализировался, нос отторгался, и убеждали себя в том, что нос нужен хотя бы как опора для глаз: «Без носа не было бочков...» («Похвала носу», «Молва», 1831, № 11, с. 1).

Борьба повести и поэмы — борьба в сфере глаз: борьба очей и... очков. Внутреннего ока. И глаза, усиленного биноклем в исторической повести; лупой, увеличительным стеклом — в повести о современности: раз-глядеть незаметное.

В 1807 году вышла «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец, эпическое творение Сем. Боброва»; и «эпическое творение» Боброва — чудо самопознания жанра: поэма здесь как бы знает, ведает о том, что ее жизнь обусловлена слепотою, озарением внутренним, духовным прозрением (отсюда-то — и присутствие в поэме внечеловеческого начала, которое уловила Л. Мелихова). Бобров предварил поэму изложением ее либретто: «В ней воспевается путешествие знаменитейшего и нещастнейшего из всех живущих на земле *слепца...* Имена его различны; инде он называется злополучным *Царевичем*, инде *сыном нощи,* а инде *изгнанником* и *странником*; но главное имя одно. Сей слепец... имел проницательное *зрение*, от коего зависело все его благополучие... Но царевич тогда уже лишился проницательного *зрения...* С тех пор началось все его нещастие». В странствиях своего слепца поэт намеревался запечатлеть шествие по жизни души человеческой: смена прозрений и погружений во тьму; познание, во тьме открывающееся. Перечисляя пять чувств, сбивавших его с пути, герой поэмы утверждал:

---

* Мелихова Л. С. Человек в поэме.— В сб.: Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посвященных памяти профессора А. Н. Соколова. МГУ, 1971, с. 191.

...Я еще счастлив,
Что к одному из оных — взору
Затворен вход предметам диким!

В литературе выявлялись два полюса: повесть, и там слова героини могли «открыть глаза» на происходящее. «Слова Марьи Ивановны открыли мне глаза...» — скажет Гринев в «Капитанской дочке». И поэма, где глаза-то, может быть, и закрывались, но зато отверзались очи: никого не *видя*, человек все *зрит*. И к тридцатым годам полюсы откристаллизовались: появилась поэма П. Катенина «Ахилл и Омир» («Сын Отечества», 1828, № 3). «В основу... положено античное предание о том, что юный Гомер, не вняв пророческому предупреждению жреца Аполлона, умолил Ахилла встать из могилы и ослеп, увидев богоравного героя во всем блеске его величия и славы»,— пишет Вл. Орлов *.

...сверкал Ахилл; и блеск его лица
Едва успел узреть взор юного певца —
Сбылось, что Фив предрек, и мраком вечной ночи
Закрылись нежные, прекраснейшие очи.

Но тогда-то Гомер и стал учителем всех поэтов. И от Боброва идет линия к Катенину, а далее — и к «Демону» Лермонтова: диалектика забвения и памяти пронизывает эту поэму. Забвение — продолжение слепоты, а память — ви́дения, зрения. Несчастье Демона в том, что он все видит, но и забыть ничего не может:

Забыть? — забвенья не дал бог:
Да он и не взял бы забвенья!..

Поэтика Пушкина приняла и параллелограмм, и крест, и окружность — элементы, отражающие структуру нашего *Я*: и его телесность, тленность, преходящий характер; и свободу выбора идти на все четыре стороны; и причастность к вечному, неисчерпаемому. Заслуги Пушкина в осознании символики подобных начертаний не было: она присутствует едва ли не в любом художественном произведении; те же фигуры — в основе хотя бы «Вия» Гоголя. А у Лермонтова?

Может показаться: в «Демоне» — то же, что и в «Онегине»,— параллелограммы, круги и кресты. Хотя бы:

...Чертит круги ночная птица!

В описании монастыря:

Чинар и тополей рядами
Он окружен был...

* Орлов Вл. Примечания.— В кн.: Катенин П. А. Стихотворения. Л., 1954, с. 297.

И:

> К р у г о м, в тени дерев миндальных,
> Где р я д стоит к р е с т о в печальных,
> Безмолвных сторожей г р о б н и ц...

И все же — то, да не то; так, да не так! Круг явно претит Лермонтову; и множество катастроф и крушений в его мире связывается с появлением круга. Идиллия в «Маскараде» рушится из-за потерянного браслета; в «Тамбовской казначейше» героиня в негодовании на супруга «бросила ему в лицо свое венчальное к о л ь ц о». А в «Герое нашего времени»: «...есть скала, называемая *Кольцом;* это ворота, образованные природой... заходящее солнце сквозь них бросает на мир свой... в з г л я д». Поэтика Лермонтова предполагает разрыв кольца, торжество прямой линии: взгляда и продолжающего его луча. В «Демоне»: «л у ч луны», «л у ч о м заката и востока», «в бескровном сердце л у ч нежданный». Даже венец — это «венец из радужных л у ч е й». Словом:

> Нет! не тебе, моей подруге,
> Узнай, назначено судьбой
> Увянуть молча в тесном к р у г е
> Ревнивой грубости рабой...

«Демон» — не столько фантастическая поэма, сколько тяготеющий к точности прогноз развития мысли. Мысли-луча. Мысли, познающей мир однолинейно, видящей его в прямой перспективе и уверенной в том, что иначе и невозможно.

«Демона» мы как-то особенно ревниво охраняем от угроз вульгарного социологизма. Хотим оставить его в его неясности, семантической зыбкости. Надо ли? То есть от «вульгарного», разумеется, надо, а от «социологизма», пожалуй, и нет. «Демон» — четкая вещь. И в конце-то концов, о прагматизме в ней речь. И о кризисе прагматизма: иссек мир лучами, прозрел в жизни людей «веков бесплодных ряд унылый» и вдруг красивую девочку увидел. И открыл нечто из ряда вон выходящее: круг.

> Сидит невеста меж подруг:
> Средь игр и песен их досуг
> Проходит. Дальними горами
> Уж спрятан солнца п о л у к р у г;
> В ладони мерно ударяя,
> Они поют — и б у б е н свой
> Берет невеста молодая.
> И вот она, одной рукой
> К р у ж а его над головой...

И невеста — в кружке подруг. И солнце — все-таки круг. И бубен — круг, повторяющий очертания солнца. И кружатся все эти круги. И...

«Демон» содержит в себе и поэму, и повесть. Повесть заявляет о себе хотя бы в уточняющем подзаголовке: «восточная повесть». И «Демон», действительно, повесть: аллегорическая повесть в стихах. Подобная повесть была уже архаикой; и лишь смелость Лермонтова в доведении вводимых в его кругозор жанров до предела развития помогла ему победить.

Для *самого Лермонтова* «Демон» — повесть, в которой собраны аллегории Зла, Добра, Красоты, Любви, Греха, Веры. Это — повесть о Настоящем, рождающем Будущее. Поэт не прозревает его внутренним взглядом слепца, а всматривается в него, видя тенденции общественного мышления и последующие ступени их развития. Но *для героев* Лермонтова все происходящее с ними поэмно.

«Демон» — словно бы дважды поэма: Тамара сталкивается с Демоном, и это для поэмы обычно, ибо блоковский красногвардеец Петруха и с Христом повстречается. Но Петруха для Христа — не неожиданность. Не поэмное явление: Христос видывал таких множество, увидит их и еще. А Тамара для Демона — неожиданность. Чудо. Она для него — вечное, неотмирное: катастрофически прозревает Тамара, прозрел и ее погубитель; судьбы двух прозрений осмысливаются прозорливцем Лермонтовым, и поэма о двух прозрениях вписывается в аллегорическую повесть.

Борьба поэмы и повести осуществлялась, таким образом, и путем взаимной адаптации их: поэма входила в повесть, как бы пряталась в ней; а повесть пряталась в поэме — жанровом образовании с очень стабильными признаками.

Прав А. Чичерин, утверждающий, «что «Страшная месть» — романтическая поэма, и сила ее речи — удивительно найденное безыскусственное соединение стихов и прозы» *. Исследователь жанров и стиля русской литературы напоминает: «Не думаю, чтобы чувство любви в сердце автора к своим персонажам было бы чем-то посторонним в вопросах поэтики и, конкретнее, стиля. Думаю, напротив, что наша теория вправе и должна эти понятия сблизить».

Тут сталкиваешься, правда, с неумением, если можно так выразиться, читать любовь: мы уже знаем, что без любви поэтики не бывает, но ка́к осуществляется преображение любви в художественное явление, нам неизвестно. И А. Чичерин как-то не придал значения тому, что «Страшная месть» увенчана образом слепого певца-бандуриста: «В городе Глухове собрался народ около старца бандуриста, и уже с час слушал, как слепец играл на бандуре». Глухов — городок нынешней Сумской области — от глух-оты: в глухом городе слушают люди слепца. Слепой певец «кончил свою песню», но «старые и малые всё еще не думали очнуться...» И город глух, и певец слеп, и слушатели не очну-

* Чичерин А. В. Проблема стиля гоголевской прозы.— «Русская литература», 1975, № 1, с. 50.

лись: все — вне реального мира, все прозревают иной мир, предбывший. Поэмой завершается «Страшная месть», и диковины происходят в поэме с очами героев, со зрением: «Боже ты мой праведный лучше б мне не подымать глаз, чем видеть, как родной брат наставляет пику столкнуть меня назад». И потом: «И доныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца...» Про очи в поэме рассказано с точки зрения слепого. Они — чудо: чудо — все то, чего нет у нас и что нам обрести невозможно. И слепорожденному, разумеется, всегда кажется, что зрячие видят в мире такое, чего на самом деле они вовсе не могут видеть.

Но «Страшная месть» — не только поэма. Происходящее осуществляется в риторическом мире раннего Гоголя, ведшего дружески полемический диалог Силы и Мудрости, Зрячего и Слепца. Зрячий-то и писал (да как лихо!) в «Повести о том, как поссорился...», а Слепец, естественно, не писал; и один *видел* ратную гибель воинов в «Тарасе...», а другой *прозревал* их вознесение на небеса. И в «Шинели» — так же: один, трезвый и наблюдательный, высмотрел во всех подробностях сюжет повести о бедном чиновнике, а другой сложил его житие. И мало сказать, что Гоголь Акакия Акакиевича любит и что он для Гоголя — ноль со знаком «+», как считает А. Чичерин. Акакий Акакиевич у Гоголя чудоносителен, и его чудотворение заключается в том, что он... пишет.

Акакий Акакиевич «несколько даже на вид подслеповат». Но подслеповатый взгляд его устремляется на бумагу: он ее «брал, посмотрев только на бумагу, не глядя, кто ему подложил и имел ли на то право». Взгляд его— отрешенный взгляд творца. Поэта. Слепого бандуриста, если угодно: «Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы были у него фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». Улицы видятся ему строками, сам он — буква. Акакий Акакиевич — поэт. Его жалели, ему сочувствовали, его забитостью возмущались. Но с точки зрения миросозерцания Гоголя, Акакий Акакиевич достоин иной, более многосторонней оценки: он наделен даром проникать в суть предстающих пред ним явлений; и «переменить кое-где глаголы из первого лица в третье» для него — непосильная задача, решение которой равно катастрофе. Мы сердимся за это на г-на Башмачкина, но вдумаемся же: «*Я* делаю... сделал...» И вдруг надо сказать: «*Он* делает... сделал». Беда Акакия Акакиевича — в полном отсутствии в его сознании формализма: все для него — живая и актуальная реальность, одухотворенно прозреваемая его подслеповатыми глазками. Всматриваться в нее? «Нет, лучше и не глядеть»,— подумал Акакий Акакиевич, переходя пло-

щадь (так же было и с Хомой Брутом в «Вие»). И шел он, «закрыв глаза, и когда открыл их...» Открыл глаза, и — катастрофа. Открывание глаз, наверное,— не всегда благо: бурсак посмотрел — Вия увидел, чиновник посмотрел — увидел разбойников.

Полемика поэмы и повести имела конкретно-исторический характер, но в ней столкнулись и различные типы общечеловеческого: просвещение опирается на людей, требующих от суждения о жизни открытых глаз, на-гляд-ности. Ему претят «фантазии», «бездоказательные догадки». Но как может доказывать истину своих прозрений слепец? Какими оче-види-ыми фактами он располагает? Однако же какая-то истина открыта ему, не понимаемому и как бы невидимому зрячими.

И может быть, правы дети, когда закрывают глаза и говорят: «А меня никто не видит!»

Глава вторая

НЕЗРЯЧИЕ ПРОЗОРЛИВЦЫ

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу... Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..»

«Демон» — повесть, прячущая в себе поэму, а «Мертвые души» — поэма, прячущая рудименты нескольких повестей. Рассказана она творцом, созерцающим свое государство из «прекрасного далека», и тут — не география, а эстетика: поэт и страна обмениваются взглядами, преодолевающими пространство,— такова исходная посылка. Творится поэма. Поэма изначальна, повесть вторична: Гоголь никогда не мог написать жанрово чистой повести: Праведник (слепец) в заведенном им дуэте все же был сильнее Воина (зрячего). Незрячий прозорливец, он торжествовал над своим другом — прагматиком, практиком.

«Мертвые души» построены на последовательно проведенном приеме удвоения: «...Два русские мужика», встречающие Чичикова вначале, не сходят со страниц. Называться они будут поразному: дядя Митяй и дядя Миняй, положим. Но будут и «две бабы, которые... брели по колена в пруде, влача за два деревянные кляча изорванный бредень, где видны были два запутавшихся рака...». Бабы превратятся в дам: приятную во всех отношениях и просто приятную; появятся два поэта — миролюбец и обличитель. Будут зеркала — у Гоголя неизменные. Портреты — удвоение живого лица. Будет всячески обыгрываться двусторонность мира по отношению к человеку, смотрящему прямо перед собой: сын Манилова, Фемистоклюс, изъявляет желание быть посланником, «жуя хлеб и болтая головой направо и налево»; и часы у Коробочки бьют, «после чего маятник пошел опять спокойно щелкать направо и налево»; и знаменитая ма-

лолетка девчонка «не знает, где п р а в о, где л е в о!» Приводить все случаи двоиц значило бы переписать добрую половину поэмы, ибо Гоголь видит людей и предметы парами, повторяя все и вся, вплоть до слогов в фамилии главного героя: Чи-чи-ков. Он играет словами типа «дя-дя», «ба-ба»; он отважно вставляет в одну и ту же фразу однокоренные слова: «бре-ли... бре-день». Индивидуальное выделяется по отношению не к чему-то контрастному, а по отношению к предельно ассимилированному: Добчинский и Бобчинский, Митяй и Миняй (одна буква сотворяет человека: с «т» — один, а с «н» — уже совершенно другой; буква животворяща, божественна, она способна испытывать боль: «святые буквы» в «Страшной мести» наливаются кровью; и как же было Акакию Акакиевичу не любить буквы!). Особенность «Мертвых душ», видимо, во всепроникающем характере удвоения; оно осуществляется на всех уровнях повествования.

Удвоен Чичиков: мошенник, но и какой-то чудотворец, воскрешающий усопших мужиков целыми деревнями. Удвоены сами мужики: один, так сказать, слог этих «дя-дей» —в могиле, а другой — в ревизских сказках; и вырисовывается даже какое-то фантастическое шествие их на юг, в Херсонскую губернию.

Описываемая жизнь удваивается и литературной традицией: «Мертвые души» ориентированы и на Данте, и на Сервантеса, и на современную Гоголю поэзию и прозу. Непостижимо, почему мы не видим в них, положим, Пушкина: письмо незнакомки к Чичикову — пародийная копия письма Татьяны к Онегину, а сцена Чичикова и Коробочки — такая же копия сцены встречи Германна и графини; сопоставляя сцену вторжения Германна к графине со сценой вторжения Чичикова к Коробочке, не можешь не прийти к выводу, что Гоголь снова сознательно перефразирует Пушкина: слишком уж много тут явно одинакового, совпадений дословных, откровенных цитат.

«Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями... Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега»,— пишет Пушкин.

«В какое это время вас бог принес! Сумятица и вьюга такая... пора-то ночная»,— будет сокрушаться у Гоголя Коробочка.

Задан тон: некий приобретатель, стяжатель в обличье вполне элегантного, не лишенного своеобразного дэндизма человека, вторгается ночью в дом одинокой старухи. Бушует вьюга, которая вполне естественна у Пушкина и которая совершенно неправдоподобна у Гоголя, потому что, по его же словам, наутро было солнце, был огород за окнами, были тучи мух (а вьюга-то как же?). Между старухой и вторгшимся к ней маньяком-пришельцем идет разговор о чем-то, сопряженном с богатством и смертью. Такова общая мизансцена, в которой начинают одна за другою всплывать одинаковые детали.

Пушкин: «Ш в е й ц а р а н е б ы л о».

Гоголь: «Он послал Селифана отыскивать ворота, что, без со-

мнения, продолжалось бы долго, если бы на Руси не было вместо швейцаров лихих собак, которые доложили о нем так звонко, что он поднес пальцы к ушам своим».

Пушкин: «Время шло медленно... В гостиной пробило двенадцать... Часы пробили первый и второй час...»

Гоголь: «Слова хозяйки были прерваны странным шипением, так что гость было испугался; шум очень походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями; но, взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа...»

Пушкин: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездою...»

Гоголь: «Висел портрет Кутузова и писанный масляными красками какой-то старик с красными обшлагами на мундире...»

Пушкин: «По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroy, коробочки (!), рулетки, веера и разные дамские игрушки...»

Гоголь: «Комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев, за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; стенные часы с нарисованными цветами на циферблате... не в мочь было ничего более заметить». Совпадения иногда дословные, иногда же — чисто структурные: описание комнаты дано с точки зрения внезапно оказавшегося здесь героя; совпадает чисто синтаксическое строение предложений. Снижение здесь достаточно бесспорно. Но ясно, что принципиально описания интерьера комнат двух старух полностью совпадают, а Коробочка — какая-то ожившая вещь, словно бы бежавшая из покоев дряхлой аристократки и живущая теперь, у Гоголя, самостоятельной жизнью.

«Старая ведьма!» — восклицает Германн.

«В пот бросила, проклятая старуха!» — вслед за ним бранится Чичиков.

«Я готов взять грех ваш на свою душу»,— твердит Германн.

«Ну, видите ли, матушка,— повторяет его Чичиков,— ...Я принимаю на себя все повинности».

Германн выскажет предположение, что тайна трех карт, быть может, сопряжена «с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором...» А пререкающийся с Коробочкой Чичиков «вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей чорта».

«Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо»,— скажет Пушкин. «Черта помещица испугалась необыкновенно»,— в том

же ритме подхватит Гоголь. «Еще третьего дня всю ночь мне снился окаянный. Вздумала было на ночь загадать на картах...» Снова — те же, те же мотивы: старуха, ночь, карты и нечто, связанное «с дьявольским договором».

Графиня, разумеется, не стала бы сбывать Германну вместо трех карт, алкаемых им, мед и полпуда пеньки; она не стала бы вести с ним тот классический комический торг, который затеяла с Чичиковым Коробочка. Но в конце концов, сплутовали обе старухи: одна подменила туза пиковой дамой, другая порывалась заменить «мертвые души» пенькой. И обе перехитрили своих молодых преследователей. Погубили их.

А историко-литературная суть проблемы — в жанровом соревновании, развернувшемся в тридцатые годы. Гоголь соревновался с повестью; и отвергаемая эпохой поэма весело пародировала свою умную и самоуверенную соперницу, включала ее в свой кругозор, ассимилировала ее так же, как, скажем, басню и сказку.

Срастание повести с поэмой осуществлялось и в жанре повести в стихах, для тридцатых годов жгуче актуальном. Пушкин создал «Домик в Коломне» и «Графа Нулина». Его повести в стихах невозможно рассматривать имманентно: они — еще и шутливое приложение к «Евгению Онегину» и к «Борису Годунову».

Постановка водевиля после трагедии была обычным явлением для театра эпохи Пушкина, и «Домик в Коломне» с его самозванцем-служанкой комически оттенял трагедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве. Слепец бандурист у Гоголя, окончив поэму о страшной мести, «уже стал петь смешные присказки про Хому и Ерему, про Стокляра Стокозу...». Хома и Ерема — после трагедии о Петре и Иване, повторяющей историю Каина и Авеля. Народ тоже требовал смешного после трагического. И Пушкин после истории о Каине и Авеле создал свой вариант «присказки про Хому и Ерему» — про Нулина и соседа Лидина; здесь была и устоявшая перед искушением добродетельная дама, были каламбуры насчет рогов, охоты, кота и мышки. Пушкин пародировал Шекспира (кстати, не предупреди нас сам Пушкин о том, что у него пародирован Шекспир, никто не поверил бы, что он Шекспира пародирует!). Но и сам себя пародировал; и рождалась повесть в стихах: жанр, в котором повесть как бы притворяется поэмой. Поэма у Пушкина входит в повесть, и как будто бы чисто механически: «Египетские ночи» — уникальная вещь, где стихи поэмы о Клеопатре прямо вводятся в повесть о современности. В роли слепца — итальянец-импровизатор; не говоря уже о том, что темы для импровизаций он вытаскивает из урны в-слеп-ую, он слеп еще и потому, что в Петербурге, не владея русским языком, он живет как бы на ощупь: иностранец всегда слепец в чужой стране (переводчики — поводыри слепцов-иностранцев; и Чарский — поводырь импровизатора из Италии). Он слеп, глух. По-

добная отрешенность и создает условия для создания поэмы о встрече трех простых людей с дивом — с Царицей и с Женщиной, со Страстью и Смертью.

Поэт идет — открыты вежды,
Но он не видит никого...—

таков в изображении импровизатора Поэт. И сам он таков: «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога... Глаза его засверкали чудным огнем... Он... сложил крестом руки на грудь...» Импровизатор слеп и зряч. Зрящ. Более того, он — боговидец. И поэма выбивается из неволи, из повести: «Египетские ночи» — ее скромный триумф.

Но в «Пиковой даме» повесть торжествует, казалось бы, безусловно: туманное, легендарное, недостоверное поглощается ею. И сам Пушкин дает нам жизнь аналитически, как ряд бытовых и психологических подробностей; и Германн — прозаик-прагматик: прозрение тайны трех карт для него — сугубо практическая задача. Но вместо прозрения — та же кривизна. Выпадает не туз, а пиковая дама. Германн взглянул на нее. «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась». Но эта фраза повторяет другую: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом». Полправды знает графиня — очередная кривая «баба» в творчестве Пушкина. И тоже кукла: «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». У старухи в глазах нет мысли. Но, смотря на нее (глазами!), можно было подумать (мыслью!), что она — кукла. «Я пришла к тебе против своей воли»,— говорит Германну старуха ночью, пришедши к нему при-вид-ением. Ни мысли, ни воли: кукла. Дважды окривевавшая, она прищуривалась, и это равно могло быть и утратой одного глаза, частичным ослеплением, и обретением его, частичным прозрением.

Дальше — бой глаз. Германн пишет куш, сумму ставки.

«— Сколько-с? — спросил, прищуриваясь, банкомет, — извините-с, я не разгляжу». Германн подает банковый билет Чекалинскому, «который, бегло посмотрев его, положил на Германнову карту».

Мечут. «Направо легла девятка, налево — тройка... Валет выпал направо, семерка налево... Направо легла дама, налево туз... Он не верил своим глазам». Когда человек ритмически смотрит направо — налево, он уподобляется кукле.

Необыкновенность «Пиковой дамы» — в редкой для Пушкина жанровой законченности: это — повесть, поглотившая поэму. Графиня слепа, но слепа без мысли: такие поэм не слагают. Благост-

ность слепоты ставится под сомнение: переросли слепоту. А зрячесть? Беда: не доросли до нее. Все прищурились, да так, вприщур, и живут: и живые щурятся, и мертвые щурятся. И карты — карта, конечно, подобна кукле: изображение условного типажа, функционирующее по мановению руки играющего, воли своей не имеющее, но тем не менее способное погубить своего повелителя,— тоже щурятся. Где право, где лево? Лиза пишет Германну: «В спальне за ширмами увидите д в е... двери: с п р а в а в кабинет ...с л е в а в коридор...» Вошел Германн в дом и увидел: «с п р а в а находилась дверь, ведущая в кабинет; с л е в а, другая — в коридор». Повесть построена на: слева — справа, налево — направо. Куда идти? С одной стороны — шутка. А с другой — тайна. «— Для кого вам беречь вашу т а й н у?» — домогается Германн. «Это была ш у т к а, ...клянусь вам! это была ш у т к а!» — отнекивается графиня.

Графиня якобы зряща: зрит тайну. Германн якобы слеп: не видит разгадки секрета. Графиня выдает тайну, но выдает лишь две трети ее: криво, лукаво получается. Германн принимает условия графини на две трети: на Лизавете Ивановне он не женится, она была «с л е п а я помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!..» Германн в конечном счете шутит над Лизой. Графиня — над Германном.

Персонажи «Пиковой дамы», расставаясь с мировосприятием, обретаемым в поэмах, пытаются выработать мировосприятие, присущее повести. Аристократия XVIII века умирает, дряхлея; из XIX столетия в нее вперил свой холодный взгляд расчетливый хищник. Между ними — Пушкин: ироничен, аналитичен и трезв, ибо повесть как жанр, конечно же, трезва; в ней нет присущего роману и романному мышлению недоумения; нет наивности веселого мадригала; нет и поэмного опьянения, озарений, наитий. Повесть соотносится с историографией, к ней тяготеет, закономерно, например, что классик русской повести Карамзин был историографом. Да и рождалась-то повесть как ветвь историографии: повесть вольничает, дополняет историографию, но вольничает с оглядкой на то, как было на самом деле, в истории. Она благоразумна. Зато она наблюдательна, достоверна: повести создаются зрячими. Людьми, так сказать, в очках.

Наступало время просвещенных людей — людей в очках. Им была нужна повесть? Пушкин подарил им «Пиковую даму».

Несется конь быстрее лани,—

говорится у Лермонтова в «Демоне»: аспекты, разграниченные у Пушкина, сливаются. Пушкин так не сказал бы: для него конь и лань — разные миры, судьбы разные.

Скакун лихой, ты господина
Из боя вынес, как стрела,
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала!

Зорок был осетин, но одноглаз, одноок; и для того, чтобы устремить во тьму рассеивающий ее луч; и для того, чтобы убить человека выстрелом, равно необходим лишь единственный глаз, а второй и не надобен; ни внушить человеку какую бы то ни было доктрину, ни убить его нельзя, смотря на него обоими очами; наверняка ошибешься, совершишь промах.

Перенос Лермонтовым действия «Демона» на Кавказ — явление, относящееся не столько к эволюции литературных направлений, сколько к эволюции мировосприятия поэта: в национальной народнопоэтической традиции Грузия — исторически сложившееся вместилище добра. Грузия — на перекрестке Европы и Азии. Она — солнечная Грузия, страна, куда плыли аргонавты в поисках золотого руна — мудрости. Призвание грузина — хранение заветов унаследованной им мудрости Египта, Индии, Китая, Персии, Греции, Рима. А баски, этнические родичи грузин, те и вовсе на срезе Европы расположились: каждый день в Атлантический океан смотрят, не Атлантиду ли прозревают в его замутненных водах? Мировое зло, демонизм, как гласят пророчества и легенды, искушать будут Грузию; но она искупит зло, одолеет его, победит.

Лермонтов, воспитанный в эпоху подъема барокко, подобного не знать, я полагаю, не мог: пришел на новую землю — полюби ее, услышь глас ее национального *Я*. Избавление от Печорина, от Демона, вероятно, осуществилось бы и в треугольнике Пенза — Москва — Петербург; но путь Лермонтова в Грузию ускорил его: Грузия для русского человека — очищающая страна.

И изгонял, развенчивал, компрометировал поэт демонизм. Творил то, о чем лишь мечтал Гоголь: Байрона с Булгариным соединил. «...На Булгарине,— писал Гоголь,— означено направление чисто Байронское (ведь это мысль не дурна сравнить Булгарина с Байроном). Та же гордость, та же буря сильных, непокорных страстей, резко означившая огненный и вместе мрачный характер британского поэта, видна и на нашем соотечественнике; то же самоотвержение, презрение всего низкого и подлого принадлежит им обоим. Самая даже жизнь Булгарина есть больше ничего, как повторение жизни Байрона; в самых даже портретах их заметно необыкновенное сходство» (А. С. Пушкину. Спб. Августа 21 <1831>). Мысль в воздухе носилась. И претворилась у Лермонтова. В Грузии она окрепла.

Как антитеза демонизму родилась в сердце поэта «Родина»: вниз, вниз идет движение освобожденного, двуокого взгляда. Сначала видно колыханье безбрежных лесов, разливы рек. Ниже — дымок жнивы спаленной. Чета, двоица берез, сменивших одинокую чинару, пальму, сосну. И — капельки росы на вечерней траве. И — мужики: презренное — прозренное, низменное — неизменное.

И пришел поэт к «Родине», и вторая родина его, Грузия, ему помогла.

А Пушкин пришел к «Я памятник себе воздвиг...».

Пришел, в оба глаза созерцая мир: не терпел одноглазия. Народ уверяет: дороже зеницы ока нет ничего: «Береги, как зеницу ока!» И Пушкин берег зеницы обоих очей.

И в серьезном берег. И, пошучивая, знал, например, и такую оппозицию: «вода» — «вино». Оппозиция в подобной, канонической редакции исконна; и поэтому мы ее легко замечаем:

> И в поэтический *бокал*
> *Воды* я много подмешал.

А порою и не видим. И не снисходим до посильного анализа тайн, скрытых в шутках поэта. А Пушкин, пошучивая, в «Капитанской дочке» прячет классическую оппозицию, лишь слегка ее видоизменивши: «чай» — «вино» (ср.: «То ли дело рюмка *рома*, ...поутру *чай*»). «Я поднес ему чашку *чаю*: он отведал и поморщился. „Ваше благородие, сделайте мне такую милость,— прикажите поднести стакан *вина*; *чай* не наше казацкое питье“». И прозвенит через всю «Капитанскую дочку»: вино — чай; чай — вино. И развернется каламбур: «*чаятельно*...», «разгоряченные *вином*...». «Чай» каламбурно оборачивается в глагол «чаять»: надеяться, ожидать. А «вино» — в «вину». Шутка? Да, шутка. Но — по всегдашней пушкинской логике: двузначно слово, двуок человек. «Мы остались *глаз на глаз*»: два человека — два равно необходимых для правды взгляда на мир.

«Капитанская дочка» — роман или повесть? Для Гринева, рассказавшего все о себе,— повесть; Гринев никаких недоумений не испытывает: он знает историю и лишь дополняет ее личным свидетельством. А для Пушкина — роман: он — в мире контроверс, он снова соразмеряет версии, перебирает варианты. Правда, на сей раз он не из тюрьмы, не из ссылки вырывается, но из мирка, похожего на тюрьму: из придворного плена, из темницы архивов.

Прозорливость слепца прекрасна, но она — этап уже пройденный. «Ты счастлив, подчинивши себя *слепцу* Гомеру. Он не увлечет тебя с дороги в омут, хоть *слепец*»,— писал Гоголь Жуковскому по окончании им перевода «Одиссеи» (3 апреля <1849> Москва). Не то же ли самое утверждал Пушкин, вознося благодарность Гнедичу? Оба жаждали прозревать человека двумя глазами. Уж хотя бы двумя: и то будет ценен. «Для того, чтобы оценить человека, нужно видеть его со всех сторон, а видеть со всех сторон человека может один только бог»,— писал Гоголь матери (Москва. Июль 4 <1849>).

Работы о Пушкине принято заканчивать ссылкой на стихи «Я памятник себе воздвиг...»:

> Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
> К нему не зарастет народная тропа,
> Вознесся выше он главою непокорной
> Александрийского столпа.

Да, вознесся. И все уверены: «Александрийский столп» — колонна с ангелом, воздвигнутая в 1833 году, та, что стоит перед Зимним дворцом. С самого начала так повелось: «Александрийский столп», как известно, на долгое время в искаженной, подцензурной редакции Жуковского был благоразумно заменен. И было: «...Наполеонова столпа». Чтобы Пушкин не превосходил императора, Александра.

Но что, если Пушкин и не намеревался превосходить его? Не хотел? «Плешивый щеголь, враг труда» — и с ним состязаться в славе? Гордиться превосходством над ним? Пушкин сказал об империи главное: она одноока. Он вызывал ее на диалог, и в этом была его общественная, политическая победа. Но превосходить «властителя слабого и лукавого»? Героя эпиграммы?

В двадцатые годы мир рассматривали как огромную кунсткамеру: его обводили очами, обшаривали глазами, стремясь отыскать в нем диковинное и причудливое. Любую новую диковину соразмеряли с диковинами, известными ранее. И когда в Петербурге шло строительство Исаакиевского собора, журналы писали, захлебываясь: «Огромные гранитные колонны Исаакиевской церкви, которых будет всего 36 и из которых несколько уже привезены сюда, удивляли недавно всех петербургских жителей, и были предметом общих разговоров». Молва снова брала свое: ходили, глазели, судачили и изумлялись. А журналист рассыпал перед толпою перлы своих познаний: 36 колонн будущего собора — на одном из первых мест «между известными нам древними и новыми колоннами, сделанными из одного куска камня.

Первое же место занимает между ними колонна Александрийская, названная *Помпеевым столбом.* Она сделана из красного гранита вышиною... 67 ф. 4 д. 11 $1/2$ лин.» (Прибавление к I и II № «Благонамеренного», январь 1821, № II, с. 2). Об Александрийской колонне толковали, образ ее застревал в сознании; выше нее обелисков нет.

Не в ней ли дело? Не в том ли, что памятник поэта превзошел самое высокое рукотворное сооружение, сохранившееся в мире с древнейших времен? Древность, долговечность колонн — свойство, которое должно быть присуще памятнику: «выше» у Пушкина не означает же только эмпирическую высоту, измеряемую в футах и дюймах. «Выше» — значит и долговечнее (временные категории можно передавать и через пространственные). Правда, Александрия далеко, а колонна с ангелом близко, чуть ли не из окон в квартире Пушкина на Мойке видна. Но в том-то и дело, что поэт как бы видит Александрийский столп, прозревает его сквозь века и моря, горы, пустыни. А посматривать на то, что у тебя и так перед глазами маячит,— какая же в этом патетика?

Да, соблазнительно просто: был царь, а Пушкин его превзошел. Однако много на свете соблазнительно простого, а чуть тронешь,— появляются еще более простые решения. Но им не верят лишь потому, что они обидно просты.


Заключение

ВСЕ, ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ, МЫ ДЕЛАЕМ ВМЕСТЕ

Преподавание истории литературы... Поэзия обыденного, воскрешенье забытого и справедливое отношение к малому, к маленькому — к писателям, к жанрам, к одному-единственному словечку: «Холоп Терентьич... холоп Савельич» — не случайное совпадение слов. Именуя своего старика-ворчуна в честь героя баллады И. Дмитриева, на которую в другом случае он прямо ссылается, Пушкин ориентирует образ и на жизнь, в которой такие ворчуны подвизаются, и на русскую художественную мысль, закономерность развития которой он сознает; именуя своего героя, он сразу же обозначает и жанр, в котором ему суждено пребывать.

Изучение истории литературы начинается с воспитания уважения к малому. К малому в поэтическом произведении. К малому в жизни далекого прошлого: тень девушки-крепостной не должна оставлять нас. К малому в себе: наше личное горе — отзвук всемирных трагедий, наши шутки делают нас комедиографами. С малого берет истоки стремление к свободе, к чистоте совести, к единению Я с историей народа.

Анна Ахматова справедливо укоряла одного из историков литературы — замечательного, впрочем, исследователя — в том, что он хочет «найти Пушкину благородных предков», хочет доказать, «что Пушкину источниками служили и оказывали на него влияние главным образом перворазрядные поэты, классики, а не второстепенные» («Вопросы литературы», 1978, № 1, с. 201). Она была дальновидна и проницательна. Пушкин, Гоголь и Лермонтов мыслили себя в ряду литераторов своего времени. Жизнь текла, репутации менялись. Но единой оставалась нравственная установка, которая впоследствии редуцировалась, заглохла,— установка на творчество как *диалог*, идущий непрерывно, изо дня в день. В таком диалоге нет «классиков» и нет «второстепенных» фигур, нет заранее заданного пиэтета, нет и пренебрежения. Он неумолчно демократичен; а участвуя в нем, художник слова уже оказывается победителем:

в общественной жизни он побеждает неравенство, а в себе он индивидуализм побеждает.

История русской литературы первых десятилетий прошедшего века — школа творчества как братства, пусть и сурового, но незыблемого: художник необходим художнику так же, как вообще человек необходим человеку.

Социологическая поэтика — литературоведческая, искусствоведческая доктрина, имеющая, на мой взгляд, огромное будущее. Возникшая в полемике с формализмом, она отменила его по существу. Основы ее изложены в капитальном труде, бремя ответственности за который принял на себя П. Н. Медведев: «Формальный метод в литературоведении, критическое введение в социологическую поэтику» (Л., 1928). Учение о жанре как типе социального поведения, типе наших контактов с окружающей средой изложено там, думается, с неопровержимою ясностью и с порождающей исследовательскую настойчивость полнотой. Кстати сказать, на фоне мощно обоснованного полвека тому назад архаично звучат недоверчивые по отношению к жанру утверждения типа тех, которые совсем недавно выдвинул, скажем, французский литературовед Р. Барт. «Жанр с самого начала несет в себе нечто вроде нормы, которую в ходе анализа стараются отыскать... Чтобы сохранить свободу анализа, достаточно будет считать, что специфичность жанра — не в самих правилах композиции, не в макроструктурах (напоминающих поэтику Аристотеля), а в элементарных синтаксических схемах... Таким образом жанр определяется как специфическая клеточка речи,— клеточка, которая может сохраняться в самых разных произведениях самых разных жанров... В общем задача семиолитературного анализа состоит в определении типов речи, а не типов произведений»,— пишет исследователь в статье «Лингвистика и литература» (B a r t h e s R. Linguistique et littérature. «Langage», 1968, № 12). У Р. Барта — и верные догадки о всепроникающей природе жанра, но и опасения возврата к бесплодной нормативной поэтике. Они напрасны: рассматривая жанр социоморфично и антропоморфично, никогда не придешь к догматическому нормативизму. А. Мешонник еще недоверчивее; в отношении к жанрам он просто нигилистичен, и в своей книге «О поэтике» он пишет: «Парадоксальность современной критики (которая, правда, хочет считать себя не критикой, а наукой) состоит в том, что она вновь берется за поэтику жанров в тот момент, когда литература от нее избавилась. Такая критика применима лишь к традиции, сформированной теорией жанров и жанрами; гораздо менее она применима к современности. Действительно, не только современное произведение, но и произведение вообще... не наполняет заранее определенную, существующую до него форму. Оно эту форму создает» (M e c h o n n i c H. Pour la poétique, v. I, 1970, p. 45). Но литература не может«избавиться» от жанров, так же как человек не может избавиться от необходимо-

сти общаться с другими или убежать от своего собственного лица. И то, что жанры когда-то рассматривались (да и сейчас еще, может статься, рассматриваются) статично, не значит, что их вообще можно исключить из анализа: должно не исключать их, а, напротив, проникать в их динамику, в их жизнь и их сочетания.

О барокко.

Барокко — не пройденный когда-то этап эволюции искусства, а мироощущение, перманентно порождаемое общественной жизнью. Противопоставление барокко каким бы то ни было литературным и художественным направлениям едва ли оправданно. В русской литературе XVIII века барокко выступает, несомненно, и достаточно автономно, заполняя собою и творчество Кантемира, и творчество Тредиаковского, и, добавим, множество произведений Державина (из чего, впрочем, не следует, что эти литераторы словно бы и не слыхивали о классицизме, не знали о нем и не ориентировались на него). Но в принципе барокко способно существовать и при любом направлении, будучи его подспорьем, а на каких-то окончательных, завершенных этапах его развития — и как бы компрометирующей его помехой. Барокко побуждает к стилизованной под крайнюю свирепость и ярость полемике, оно порождает сочувственные или злые пародии, придает литературной борьбе театрализованные формы. Длившееся годами подражание литературным героям, игра в них, ряжение в их одежды, апробация установившихся художественных принципов в быту — все это голос и стиль барокко.

«Упорядочивание через беспорядок» — так трактует барокко Алехо Карпентьер; и чрезвычайно важно добавить, что подобное создание новой гармонии путем разрушения старой не есть прежде всего явление, локализованное где бы то ни было этнически. Барокко социально. И прежде всего находит оно свою почву в границах родной для человека среды, семьи, разомкнутого кружка, воспринявшего новую истину, обогатившего ее и возвращающего ее миру: кружок расширяется вовне, дабы научить других, приобщить их к себе. Барокко непринужденно агитационно.

Российская империя, стабилизуясь и обюрокрачиваясь, нивелировала барокко. Ее притязания простирались на литературу. Но барокко отстаивало себя; и, скажем, инспирируемый им диалог одного поэта, даже одного произведения со всею мировой литературой, от мала до велика, от принявшего характер казенной догмы мифа до журнальной заметки, в этих исторических условиях был явлением общественно значимым: такой диалог могли вести лишь люди независимые и свободные духом.

Барокко в русской литературе редуцируется, но исчезнуть оно не может до тех пор, пока не исчезнет семья, дружество, общность тех, кто соединен общим жертвоприношением, общим умонастроением, а в конце концов даже и общим жаргоном; словам придаются дополнительные значения, в обиходную речь вво-

дятся цитаты из официальных документов, из литературной новинки, из высказывания близкого человека. Во второй половине XIX столетия ярко барочная фигура — Лесков. Да и Достоевский, смею думать, не может быть исчерпан художественной традицией, открытой в его творчестве в последние годы,— традицией средневекового карнавала. Возможно, что уникальность Достоевского обусловливается противоборствующим сочетанием в его творчестве и монолога, и карнавала, и барокко: на глаз видно, что роман «Идиот» включает в себя барочные свойства вплоть до такого, как последовательно культивируемый интерес и внимание к начертанию слова, к букве (князь Лев Мышкин, как известно,— превосходный каллиграф, стилизующий почерк даже смиренного игумена XIV столетия). А момент появления на листе бумаги буквы для барокко чрезвычайно существен; человек пишет и уже увековечивает себя; человек читает, и он оживляет то, что когда-то начертал Другой, обнаруживает с ним родство, пожинает урожай, посеянный, может быть, за много веков до него (пунктуационная точка — это зернышко, семя, завершающее высказывание и сулящее ему новую жизнь). Да вспомним просто о том, какой мир однажды открылся перед нами, когда мы вдруг стали различать буквы, читать, по складам повторяя онемевшее слово Другого...

О лице.

Наше лицо претерпевает сейчас странные преобразования: продолжает гипертрофироваться глаз, око, усиленное оптическими механизмами. Но глаз одновременно отъединяется от слуха: появилось когда-то кино, и было оно беззвучным, немым. Слух порывает связь с оком: телефон, радио, приближая наше ухо к устам говорящего, делают нас слепыми. Но части лица упрямо соединяются: кинематограф обретает дар слова, радио сливается с телевидением, разрешена проблема видеотелефона. А цветовая музыка? Музыка для слуха и для очей: лицо наше учит нас мудрой гармонии, зовет к ней, упорно корректируя все достижения научно-технической революции.

Борьба за человека начинается с внимательного отношения к лицу. От простейшего: «Надо, надо умываться по утрам и вечерам!» До сложнейшего и требующего огромных научных знаний и усилий многоотраслевых коллективов: ученые-психологи берутся за воспитание слепоглухорожденных детей и воспитывают образованных, творчески мыслящих граждан: от лиц-а — к лич-ности.

«— Мы видим и слышим глазами и ушами всех наших друзей, всех людей, всего рода человеческого...» — так сказал в микрофон на многолюдной конференции один из тех, кто, оставшись слепцом, прозрел и, пребывая в вечной тишине, обрел радость слышать,— юноша, студент МГУ. Философ и педагог Э. Ильенков *

---

* Ильенков Э. Становление личности: к итогам научного эксперимента.— «Коммунист», 1977, № 2, с. 79.

рассказал о теоретических основах и о ходе проведенного многолетнего эксперимента: Я юного слепца, нашего современника, зрит и внемлет очами и слухом его учителей и друзей; в человеке взращивают талант, его учат вести себя так же, как слышащие и зрячие. Да, зрячие учат слепых, но не стоило ли задуматься и над тем, чему и как могут научить слепцы и нас, зрячих. Они — не просто «несчастненькие». Их судьба трагична, но они знают что-то ускользающее от нас; и им есть чем поделиться и с нами.

Я написал историко-литературную повесть — повесть, героями которой выступают и реально жившие люди начала XIX столетия, и жанры, и фразеологизмы. Они разговаривают, общаются, спорят; пути их пересекаются. И когда одному писателю надо, чтобы история, рассказанная другим, выглядела иначе, он предерзостно переделывает ее. Жизненно ли это?

В одно очень серьезное издательство, печатающее, впрочем, и хрестоматии для детского чтения, пришло письмо:

Дорогая редакция!

Я прочитала рассказ Муму в литературе для 4 класса. Я всю ночь не спала все плакала мне было жаль Муму. Нельзя ли сделать так, чтобы Герасим уехал в деревню вместе с Муму, не утопил бы ее. Постарайтесь пожалуйста переделать главу. Очень прошу!

Рита Л.,
585 км., г. Солнечногорск.

Рита Л. с 585 километра Московско-Ленинградской железной дороги («Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина), дочь железнодорожного рабочего, вдруг ответила: да, переделывать написанное другим — очень жизненно. Она — мой первый союзник.

Я верю, что появятся и другие.

И академическая традиция требует, и сердце зовет к благодарности тем, кто помог: брошенною в разговоре со мной неизбывною мыслью, словом, рукопожатьем, улыбкой. Мой собеседник, Другой, великий не-Я, рассредоточен во множестве лиц, дружелюбных жестов. Не-Я, без которого каждый из нас — некая индивидуалистическая пустота, ничто и никто. Кого же именно благодарить?

Я стал вспоминать и понял, что должен написать еще одну книгу, наподобие телефонного справочника, томах в четырех: только перечень имен и фамилий. Может быть, это была бы лучшая книга всех времен и народов; но написать ее мне не по силам.

АБУЛАДЗЕ Тенгиз Евгеньевич... АВЕРИНЦЕВ Сергей Сергеевич... АВРАМЕНКО Альберт Петрович... АЛЕКСАНДРОВ Сергей Михайлович... АЛЕКСЕЕВА Елена Александровна... АНДРЕЕВ Леонид Григорьевич... АНДРОНИКОВ Ираклий Луарсабович... АНДРОПОВА Ирина Юрьевна...

Кто-то рассказывал мне о том, что такое Грузия и каково ее историческое призвание. Кто-то высказал догадку, что Грушницкий — бумажная эпиграмма на Печорина. С кем-то, работая вместе над гоголевской «Шинелью», мы читали неведомо как добытые жития св. Акакия. Перечислишь ли всех, кто помогает тебе? Всех, кто дарит тебе жизнь, мысли, целебные снадобья?

Но сказавший *«А»* должен сказать и *«Б»*. Что ж...

БАЛИХИН Анатолий Евдокимович... БАХТИН Михаил Михайлович...

Мораль историко-литературной повести о Пушкине, Гоголе, Лермонтове и их современниках такова: все, что мы делаем, мы делаем в содружестве, вместе.

ИБ № 1191

Владимир Николаевич Турбин

ПУШКИН. ГОГОЛЬ. ЛЕРМОНТОВ

Об изучении литературных жанров

Редактор *И. К. Сушилина*
Художник *А. Т. Яковлев*
Художественный редактор *Т. Г. Никулина*
Технический редактор *С. А. Птицына*
Корректор *Н. И. Новикова*

Сдано в набор 08.06.77. Подписано к печати 20.03.78. Бумага тип. № 1. $60 \times 90^1/_{16}$. Гарнитура обыкнов. новая. Печать высокая. Условн. п. л. 15,0+форз. 0,25 л. Уч.-изд. л. 15,37+ +форз. 0,45. Тираж 150 000 экз. А 09872. Заказ № 478.
Цена 80 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Государственного комитета Совета Министров БССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Минск, Красная, 23.